GESCHICHTE DER KUNST IN AEGYPTEN



VON GASTON MASPERO











GESCHICHTE DER KUNST IN ÄGYPTEN

ARS UNA, SPECIES MILLE

BÄNDE IN VORBEREITUNG:

DEUTSCHE KUNST
FLÄMISCHE KUNST
HOLLÄNDISCHE KUNST
SÜDITALIENISCHE KUNST
SPANISCHE UND
PORTUGIESISCHE KUNST
RÖMISCHE KUNST
GRIECHISCHE KUNST
BYZANTINISCHE KUNST
KUNST IN NORDAMERIKA
KUNST IN CHINA UND JAPAN
INDISCHE KUNST





Büste und Kopf der Prinzessin Nefret

(Kairo, Museum)

GESCHICHTE DER KUNST IN ÄGYPTEN

VON

GASTON MASPERO
GENERALDIREKTOR
DER ÄGYPTISCHEN ALTERTÜMER



MIT 565 ABBILDUNGEN
UND 4 FARBENTAFELN

JULIUS HOFFMANN · VERLAG · STUTTGART
MCMXIII

Deutsche Übersetzung von Dr. Adolf Rusch

Dieser Band erscheint gleichzeitig in englischer Sprache bei William Heinemann, London und Charles Scribner's Sons, New York. Französisch bei Hachette & Cie., Paris. Italienisch bei dem Istituto Italiano d'Arti Grafiche, Bergamo. Spanisch bei der Libreria Gutenberg de José Ruiz, Madrid

Druck der Stuttgarter Vereins-Buchdruckerei

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort des Verfassers

Die Kunst Ägyptens ist, wie überhaupt die ganze Kultur dieses Landes, ein Produkt der afrikanischen Erde. Wenn sie auch gelegentlich von anderen Völkern, mit denen sie infolge der Politik der Pharaonen in Berührung kam, Ideen und Ausdrucksformen entlehnte, so waren doch diese Entlehnungen von vornherein nicht schwerwiegend genug, um eine dauernde Wirkung auf die Gestaltung der ägyptischen Kunst auszuüben; in wenigen Jahren wurden diese fremden Bestandteile so völlig aufgesogen, daß kein Zeichen mehr darauf hinwies, daß irgend etwas von außen gekommen war, die Einheitlichkeit der ägyptischen Kunst, wenn auch nur vorübergehend, zu stören. Nur gegen das Ende, als sich die Rasse unter dem Druck der fünfzig und mehr Jahrhunderte, die ihr auf den Schultern lasteten, zu beugen begann, sank auch die Kunst und verlor die Kraft, erfolgreich ihre veralteten Traditionen gegen die neuen Auffassungen vom Schönen verteidigen zu können, die jüngere Völker mitbrachten.

Ich habe nicht lange Erörterungen über die allererste Kindheit der Kunst anstellen wollen, da ich meinte, der Leser würde es wohl entschuldigen, wenn ich bei dem beschränkten Raum mich so wenig als möglich bei den umstrittenen Anfängen aufhielte. Außerdem meine ich — doch ich weiß, daß ich mich damit zu manchem in Gegensatz setze — es hieße das Wort „Kunst“ mißbrauchen, wenn man es auf die unförmigen Bilder anwenden wollte, durch die jedes Volk in seiner Kindheit die Objekte und Wesen wiederzugeben suchte, die in seinen Gesichtskreis traten, und den Ideen Ausdruck verlieh, die diese Dinge ihm eingaben.

Ich habe daher als Beginn für meine Darstellung der ägyptischen Kunst einen späteren Termin genommen, wo sie schon den Kinderschulen entwachsen ist. Und zwar habe ich gezeigt, aus welchen religiösen und sozialen Grundlagen sie sich seit der Zeit der thinitischen Dynastien entwickelte; und dann suchte ich die Reihe ihrer Entwicklungsstadien in den folgenden Epochen festzulegen. Man hat sich — sehr zu Unrecht — eingebildet, die ägyptische Kunst sei vom Anfang bis zum Ende in allen ihren Werken eine einheitliche Kunst, und auch in allen Teilen des Landes sei sie völlig identisch, bis auf einzelne Unterschiede in der Arbeit, die auf die geringere oder größere Geschicklichkeit der Arbeiter zurückgingen. Ich habe dagegen gezeigt, daß zwar der Fond allgemeiner Ideen, aus dem sie schöpft, überall derselbe ist, daß ihre Ausdrucksformen aber von Ort zu Ort verschieden sind, ja daß sie sogar einzelne unabhängige Schulen nebeneinander erwecken konnte, deren Tätigkeit je nach dem Schicksal ihrer Heimatsstadt sich steigerte oder abnahm; dazu gehören die thinitische, die memphitische, die thebanische, hermopolitanische, tanitische Schule und die untergeordneteren Schulen Oberägyptens und des Deltas. Noch steht die Liste nicht ganz fest, und für die Architektur habe ich sie überhaupt noch nicht vollständig aufstellen können — dazu fehlt es zu sehr an Beispielen aus der Provinz — für Malerei aber und Bildhauerkunst ist sie fast fertig. Man kann nicht allein ihre Eigenarten im allgemeinen bestimmen, sondern bei manchen, wie der thebanischen, kann man sogar die Entwicklung vom Beginn der 11. Dynastie an bis zu den römischen Kaisern mit Leichtigkeit verfolgen; zählen doch ihre Werke nach Tausenden, und jeder Tag bringt neue Entdeckungen, die es uns ermöglichen, Lücken in unseren Kenntnissen auszufüllen und schon bekannte Teile schärfer herauszuarbeiten.

Genug von Eigenem steckt in diesem kleinen Buch und viel von anderen. Ich lasse die Schriftsteller beiseite, die über Ägypten zu einer Zeit schrieben, als es für die Modernen noch ein Buch mit sieben Siegeln war. Wenn Champollion auch von Anfang an über die Natur der ägyptischen Kunst recht vernünftige Ansichten hatte und vollkommen ihre Fähigkeiten zu

schätzen verstand, so war doch der einzige Emmanuel de Rougé der erste, der ihre Eigentümlichkeiten wissenschaftlich begrenzte und dann auch ihre Geschichte skizzierte in seiner 1854 verfaßten *Notice* über die Denkmäler aus dem Louvre (*Œuvres divers*, Bd. III, S. 36—40) und in seinem Bericht von 1851 (*Œuvres divers*, Bd. II, S. 213—246). Mariette, der 1864 seinen Katalog vom Bulaker Museum herausgab, fügte die Züge bei, die sein Lehrer zu zeichnen unterlassen hatte; aber alle übrigen Glieder dieser Schule, völlig durch die Entzifferung der Texte in Anspruch genommen, setzten diesen Weg, den jene geöffnet hatten, nicht fort, und Jahre hindurch waren es nur Kunstfreunde und klassische Archäologen, die ihm folgten: Charles Blanc (*Voyage dans la Haute Égypte*, Paris 1870, und *Grammaire des Arts du dessin*, 6. Auflage, Paris 1886), Comte du Barry de Merval (*Études sur l'Architecture Égyptienne*, Paris 1873), Soldi (*La Sculpture Égyptienne*, Paris 1876), Marchandon de La Faye (*Histoire de l'Art Égyptien d'après les Monuments*, Paris 1878), Perrot-Chipiez (*Histoire de l'Art dans l'Antiquité, l'Égypte*, Paris 1880), Goodyear (*Grammar of the Lotus*, New York 1891), Lübke-Semrau (*Die Kunst des Altertums*, 14. Auflage, Eßlingen 1908), Springer (*Handbuch der Kunstgeschichte*, 9. Auflage, Bd. I, Leipzig 1911), Sybel (*Weltgeschichte der Kunst im Altertum*, 2. Auflage, Marburg 1903), Woermann (*Geschichte der Kunst aller Zeiten und Länder*, Bd. I, Leipzig 1904). Doch schließlich waren auch die Ägyptologen auf den Plan getreten: Maspero (in Rayet, *Monument de l'Art antique*, Bd. I, 1879—1883 und *Archéologie Égyptienne*, Paris 1887. [Übersetzt von G. Steindorff unter dem Titel: *Ägyptische Kunstgeschichte*, Leipzig 1889]), A. Erman (*Ägypten und Agyptisches Leben im Altertum*, Tübingen 1885—1887, [Neuauflage ist in Vorbereitung]), Flinders Petrie (*Egyptian Decorative Art*, London 1895), Georges Foucart (*Histoire de l'ordre lotiforme*, Paris 1897). Naville betonte den Einfluß, den die Sorge um den Nutzen auf die Typenbildung in Skulptur und Architektur ausübte (*l'Art Égyptien*, Paris 1907), während Bissing das Resultat seiner langen Studien in einem Handbuch niederlegte (*Einführung in die Geschichte der ägyptischen Kunst von den ältesten Zeiten bis auf die Römer*, Berlin

1908). Inzwischen hatte Steindorff für wißbegierige Reisende, die jährlich das Nilland aufsuchen, einen Hauptabriß unserer Kenntnisse auf diesem Gebiete vorbereitet (Baedeker, *Ägypten und der Sudan*, 7. Auflage, Leipzig 1913); Spiegelberg nahm eine Theorie von de Rougé und Mariette auf und bemühte sich, die Existenz einer Popularkunst nachzuweisen, die weniger starren Gesetzen unterworfen sei als die offizielle Kunst (*Geschichte der ägyptischen Kunst bis zum Hellenismus*, Leipzig 1903). In Wirklichkeit hat es nie einen Unterschied zwischen beiden gegeben, nur hatten dieselben Künstler bald mehr, bald weniger Freiheit, entsprechend der Art der Motive, die sie behandelten, und der sozialen Stellung der Persönlichkeiten, deren Porträts sie lieferten.

Ich habe es mir zur Pflicht gemacht, soweit es mir möglich war, nur über solche Kunstwerke zu urteilen und nur von solchen Abbildungen zu geben, die ich selbst gesehen und behandelt habe; dabei hat mir ein glückliches Geschick, das zweimal die Leitung des *Service des Antiquités* in meine Hände legte, ganz besonders diese Aufgabe erleichtert. Und doch wäre es ungerecht und undankbar, wollte ich hier nicht der Sammlungen von schwarz oder farbig ausgeführten Stichen und Photographien gedenken, an deren Hand so viele aus unserer Zahl und auch ich selbst am Arbeitstisch solche Monumente studieren mußten, zu denen ein direkter Zugang uns versagt war. Die Architekturaufnahmen der französischen Kommission haben wenig von ihrem Wert verloren, und die Werke von Cailliaud, Gau, Champollion und Rosellini wird man nie hoch genug schätzen können. Die *Denkmäler* von Lepsius haben den Philologen und Archäologen mehr Nutzen gebracht als den Kunsthistorikern. Weidenbach, der sie mit seinen Schülern zeichnete, hatte den unglücklichen Einfall, für die Wiedergabe der Reliefs und Malereien Reihen von Vorlagen zu schaffen, die er kopierte und vom Anfang bis zum Ende des Werkes mit ganz geringen Abweichungen immer wieder kopierte. Da ist es denn gar nicht zu verwundern, daß die Kritiker der ägyptischen Kunst Monotonie vorwarfen, da sie stets dieselben Personen vorfanden, die von der memphitischen Zeit bis zu den Jahrhunderten der römischen Herrschaft stets auf dieselbe Weise behandelt waren. Auch Prisse d'Avesnes, der mit mehr Feuer

als Weichheit zeichnete, hat in seiner *Histoire de l'Art Égyptien* die Vorbilder zu stark stilisiert. Neben diesen Systematisierungen, die immer nur ein ungefähres Bild der Monumente geben, verdienen die Faksimiles von Champollion und Rosellini allein Glauben, wenn es sich darum handelt, solche Monumente zu prüfen, die jetzt verstümmelt oder zerstört sind. Für die anderen sind heranzuziehen entweder die *Voyages en Égypte* von Maxime Ducamp (Paris 1852) und von Mariette (Kairo 1878) oder die Photographien, die Banville zusammen mit Emmanuel de Rougé an Ort und Stelle aufnahm (Paris 1868), Béchard's *L'Égypte et la Nubie* (Paris 1887), die Alben von Mariette (*Album du Musée de Boulaq*, Kairo 1872), von Borchardt (*Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Kairo*, Kairo 1908) und von Capart (*L'Art Égyptien*, Brüssel 1909 u. 1911), besonders aber das unvergleichliche Sammelwerk, das Bissing soeben für Bruckmann vollendet hat (*Denkmäler ägyptischer Skulptur*, München 1906 bis 1911). Das Museum von Kairo hat es sich vorgenommen, in den Bänden seines *Catalogue général* (Kairo 1900—1911) alle die Gegenstände aus seinen Sammlungen zu reproduzieren, die Künstler wie Historiker interessieren können, und das Berliner Museum hat eine wertvolle Auswahl seiner Monumente gegeben (*Ägyptische und Vorderasiatische Altertümer aus den Kgl. Museen zu Berlin*, Berlin 1897). Aber die Schätze des Britischen Museums, des Louvre, von Turin und Leiden sind noch zu wenig ausgebeutet. [Von Leiden sind neuerdings ausgewählte Denkmäler des Alten und Mittleren Reichs publiziert worden: *Beschreibung der ägyptischen Sammlung des niederländischen Reichsmuseums in Leiden;* auch von einigen kleinern Sammlungen sind Publikationen mit Tafeln erschienen, z. B. W. Spiegelberg, *Kunst-Denkmäler der ägyptischen Sammlung der Universität Straßburg* (Straßburg 1909.)] Und wieviel Wunderwerke bietet noch Ägypten, an denen Touristen und sogar Gelehrte achtlos vorübergehen!

Indessen ist heute die ägyptische Kunst nicht mehr das Privileg einiger Weniger. Künstler, Maler, Architekten und Bildhauer, die anfangs ihren Vorzügen ohne Verständnis gegenüberstanden, haben in den letzten Jahren begonnen, sie zu bemerken und aufs lebhafteste nachzuempfinden; je mehr sie Gelegenheit haben, die

Werke dieser Kunst aus der Nähe zu studieren, um so mehr wächst die Bewunderung, die sie ihnen einflößt. Die Gebildeten und das große Publikum können sich zwar noch mit einigen seltsamen Ausdrucksformen nicht recht abfinden, und es wird noch manche Zeit vergehen, ehe sie diese in der richtigen Weise schätzen werden. Möge dieses Buch, in dem ich so klar und vollständig, als ich es vermochte, ihre Wandlungen behandelt habe, denen, welche die ägyptische Kunst noch nicht anerkennen wollen, wenigstens ein Führer zum Verständnis werden, vielleicht entschließen sie sich dann auch, sie ein wenig lieb zu haben.

Abu-Simbel, am 1. Februar 1911.

Vorwort des Übersetzers

Mit Vergnügen habe ich das Angebot des Verlegers angenommen, die deutsche Übersetzung der neuerscheinenden ägyptischen Kunstgeschichte von Gaston Maspero zu besorgen. Verdienen es doch die feinsinnigen Darlegungen und sachkundigen Urteile des Direktors des Kairener Museums, dem ein Material zur Verfügung steht, wie sonst kaum einem zweiten, auch in Deutschland in weiteren Kreisen bekannt zu werden. Gewiß gibt es manche Punkte, in denen ich Masperos Auffassung nicht teilen kann, doch begnüge ich mich, dies hier im allgemeinen vorauszuschicken; im Text oder in beigefügten Anmerkungen Kritik an den Anschauungen des Verfassers zu üben, paßt, meine ich, nicht in den Rahmen einer Übersetzung. Dagegen bin ich aus praktischen Gründen von seiner in Frankreich üblichen Umschreibung ägyptischer und arabischer Namen abgewichen. Noch besitzen wir weder ein einheitliches wissenschaftliches System der Umschreibung ägyptischer Worte, geschweige denn ein für Laien verständliches. Die in Deutschland in den Kreisen der Ägyptologen übliche Umschreibungsweise, unter Fortlassung von Vokalen lediglich die Konsonanten, zum Teil mit diakritischen Zeichen versehen, zu geben, verbot sich für diese populärere Schrift von selbst. So gebe ich denn rein mechanisch die ägyptischen Konsonanten durch die entsprechenden deutschen wieder, nur ersetze ich ꜣ und ꜥ durch *a*, *ỉ* durch *i*, *w* im Inneren der Wörter durch *u*; im übrigen füge ich, um die Aussprache zu erleichtern, zwischen die Konsonanten willkürlich ein *e* ein. Dies System hat gegenüber dem von Maspero gebrauchten den Vorteil, daß jedermann, auch

der Laie, sofort den mit Hieroglyphen geschriebenen Namen, den er im Museum oder sonstwo auf Denkmälern sieht, in der Umschreibung wiedererkennt, wenn er nur eine Liste der allergebräuchlichsten Zeichen an der Hand hat. Aus dem gleichen Grunde teile ich die Namen ihren einzelnen Bestandteilen entsprechend ab. Maspero wird bisweilen die richtigere Form des Namens geben, ich die deutlichere; und die ist wohl vorzuziehen. Daher benutze ich die Schlüsse, die sich aus babylonischen Namensformen ergeben, gar nicht, und verwende auch die griechisch überlieferten Formen nur für die bekanntesten Namen von Königen und Göttern, gelegentlich auch in der griechischen Periode für andere Namen. Daß sich jedoch auch dies System nicht mit voller Konsequenz durchführen läßt, wird jedem klar sein, der die Schwierigkeiten kennt, völlig andersartige Laute in unsere Sprache zu umschreiben. In der Umschrift arabischer Namen schließe ich mich ganz der deutschen Ausgabe des Baedeker an, so daß alle in dieser Kunstgeschichte erwähnten Ortsnamen mit Leichtigkeit dort wiederzufinden sind. — Im übrigen habe ich nur die Literaturangaben etwas ergänzt, indem ich einzelne, besonders für Deutsche wichtigere, Werke einfügte.

Charlottenburg, im September 1912.

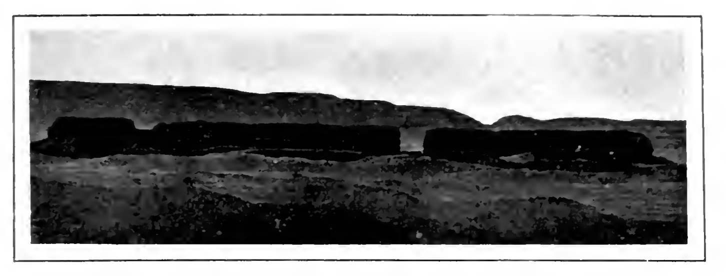


Abb. 1. Schûnet-ez-Zebîb. Beispiel einer thinitischen Festung.

ERSTER TEIL

Die Anfänge der Kunst in Ägypten

KAPITEL I

Die Kunst der Thiniten

Die älteste ägyptische Kunst vor Menes — Die thinitische Kunst und ihre Überreste: Die Architektur, Festungen, Paläste, Tempel, Gräber — Schon hier finden sich die Hauptformen, die, im Laufe der Jahrhunderte weiterentwickelt, der ägyptischen Kunst ihr besonderes Gepräge verleihen — Die memphitische Kunst entwickelt sich in unmittelbarem Anschluß an die thinitische Kunst.

Die ältesten Gräber, die wir „prähistorische" zu nennen pflegen, haben uns bis jetzt kein Material gegeben, das darauf schließen ließe, der künstlerische Sinn der ersten Ägypter sei besonders entwickelt gewesen. Die Stücke, die aus den Gräbern dieser Zeit zu Tage kommen, zeigen ihre Vorliebe für Schmuck, für Waffen und dekorierte Gebrauchsgegenstände, doch ist ihr Geschmack keineswegs dem überlegen, den man bei den meisten halbzivilisierten Völkern antrifft. Es finden sich farbige Tongefäße, die glasiert oder matt, die unbemalt oder mit eingeritzten oder gemalten Ornamenten bedeckt sind; es finden sich steinerne und hölzerne Hausgeräte, Schmuckstücke aus bunten Kieseln, aus beschnittenen oder unbearbeiteten Muscheln, aus Knochen, Elfenbein, Glasmasse und kostbarem Metall, schließlich noch Menschen- und Tierfiguren. Diese Stücke waren teils

für den Hausgebrauch der Toten bestimmt, teils dienten sie dem Totenkult. Die Personen und Gegenstände, die auf den Gefäßen dargestellt sind, sind nicht methodisch in übereinandergestellten Reihen angeordnet, sondern sie sind regellos über die Fläche verteilt, nach Willkür und Geschmack des Zeichners: hier ein Haus, da ein Tier, eine Palme, ein Schiff, Fische. Dabei fällt eine gewisse Leichtigkeit im Erfassen lebender Formen auf, eine angeborene Geschicklichkeit, ihre Haltung und Bewegung in Zeichnung und Plastik wiederzugeben. Aber doch hält all dieses in keiner Hinsicht den Vergleich aus mit den Skulpturen oder Malereien, welche die Künstler der Renntierzeit in den Höhlen des heutigen Frankreich und Spanien ausführten.

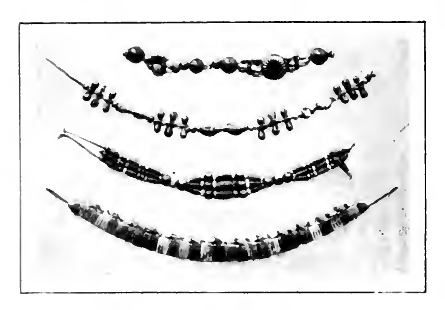


Abb. 2. Armbänder von Abydos (Kairo, Museum).

Und dennoch finden sich, wenn wir von diesen nicht genauer zu datierenden Werken zu denen der geschichtlichen Dynastien übergehen, tausende von Gegenständen und Bildwerken, deren künstlerische Ausführung den Ägyptern unter den Völkern des Orients eine hervorragende Stelle in der Kunstgeschichte sichert. Aus einer Zeit schüchternster Versuche und roher Anfänge einer Kunstausübung, die ihrer selbst noch nicht recht sicher ist, wachsen unvermittelt, fast ohne deutlichen Übergang, Meisterwerke hervor, deren Technik bis in die Einzelheiten vollendet ist. Darf man daraus schließen, daß zwischen diesen beiden Perioden eine fremde Rasse mit höherer Kultur Ägypten unterworfen habe und der Urbevölkerung eine ihr bisher unbekannte Auffassung vom Schönen mitbrachte, aber auch eine entwickelte Fertigkeit, diese praktisch in Kunstwerke umzusetzen? In Wirk-

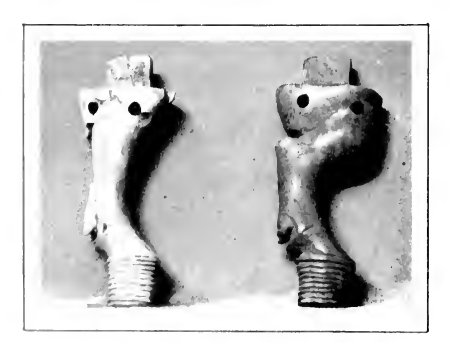


Abb. 3. Bett- und Sesselfüße aus Elfenbein (Kairo, Museum).

lichkeit ist es wenig wahrscheinlich, daß eine fremde Invasion ein plötzliches Aufblühen der Kunst verursacht habe. Da es uns aber an Material fehlt, die natürliche Entwicklung des Talentes



Abb. 4. Tierfiguren: Affe, Löwe, Hunde (Kairo, Museum).

der Ägypter im Einzelnen nachzuweisen, müssen wir bei den Künstlern der thinitischen Zeit die Gedanken und selbst die Wege der vorhergegangenen Generationen wiederzufinden suchen. Ihr Schmuck bewahrt die alten Traditionen und bringt sie zur glücklichsten Entwicklung. Das beweisen die vier Armbänder, die Petrie in der Nekropole von Abydos gefunden hat (Abb. 2) mit ihren abwechselnd aus graviertem Gold, Türkis oder hellblauem Glas gearbeiteten Plättchen, mit ihren Perlen und Anhängern aus geschnittenem Amethyst und mit ihrem Blümchen aus ziseliertem Gold, dessen feine Arbeit unsere heutigen Goldschmiede beneiden würden. Dasselbe ist vom Hausgerät zu sagen, von den Bett- oder Stuhlfüßen aus Elfenbein und Holz (Abb. 3), den Löwen-, Affen- und Hundefiguren (Abb. 4), den Kristall- oder Steinfischen, den Statuetten von Gefangenen oder Sklaven und von den Knochentäfelchen, auf denen die Hauptszenen vom Leichenbegängnis des Königs eingeritzt sind (Abb. 5).



Abb. 5. Tafel des Aha (Kairo, Museum).

Das Gleiche gilt von den mit hieroglyphischen Inschriften oder mit Götterzeichen bedeckten Siegelzylindern und Keulenknöpfen.

Überall finden sich die früheren Ansätze wieder, nur mit dem Unterschied, daß das, was früher auf rein instinktivem Können beruhte, jetzt das Resultat überlegter Absicht geworden ist. Die Erfahrung ungezählter Generationen hat Künstler und Handwerker gelehrt, allmählich die Hauptlinien der Gegenstände herauszuheben, ihre Umrisse festzuhalten, ihr Relief zu vereinfachen und ihre Bewegungen und Stellungen in Einklang zu bringen. Sie haben eine Vorliebe für langsame und ruhige Bewegungen; wenn die Eigenart der darzustellenden Objekte, der Kultläufe, Jagden, Kämpfe, Belagerungen und Verfolgungen die Darstellung schneller oder heftiger Bewegungen verlangte, sannen sie auf Mittel, die Härten dieser Bewegungen zu mildern. Übrigens begreift man ohne weitere Erläuterung, daß einer so geregelten Kunstausübung eine ganze Reihe tastender Versuche vorausging. Die Hauptzüge dieser Kunst aber sind, trotz der äußeren Abweichungen, die alten geblieben, welche die Vorfahren gewählt und seit Anbeginn gebraucht hatten; aber die Handwerker hatten sie so oft angewendet, daß sie schließlich in ein System gebracht waren: man ersetzte die direkte Naturbeobachtung durch Dekorationsschemata, die stets wiederkehren, durch Formeln, die im Atelier des Künstlers aufgestellt sind.

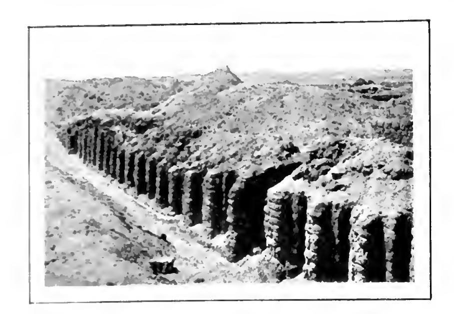


Abb. 6. Fassade von thinitischen Festungen und Gräbern mit den typischen Einbuchtungen. (Nach Garstang.)

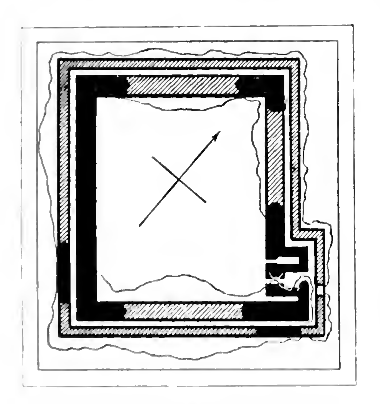


Abb. 7. Plan der Festung Kom-el-ahmar. (Nach Quibell.)

Diesen Eindruck, den wir aus der Betrachtung der Werke der Kleinkunst gewonnen haben, wird durch die seltenen Werke der großen Kunst, der Baukunst, Bildhauerkunst und Malerei bestätigt. Von militärischen, zivilen und religiösen Architekturwerken ist nur wenig erhalten geblieben: Ruinen von befestigten

Schlössern in Hierakonpolis, in Abydos (vergl. Abb. 1) und in zwei bis drei Flecken Oberägyptens; außerdem finden wir ge-

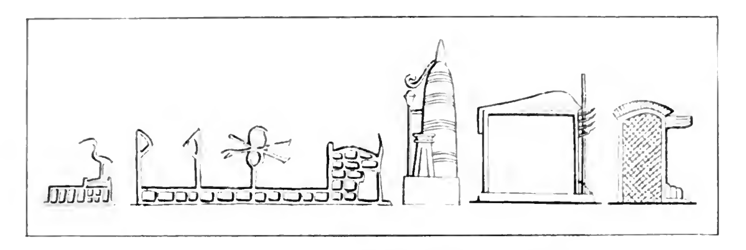


Abb. 8. Formen archaischer Kapellen und Tempel.

legentlich auf Tafeln mit zeremoniellen Darstellungen oder in der Hieroglyphenschrift Bilder von mehreren uralten Tempeln (vergl. Abb. 8). Die Festungen oder besser die Schlösser, in denen die Großen und Könige residierten, sind weite Rechtecke aus getrockneten Ziegeln. Ihre Mauern laufen bisweilen glatt und unverziert von einer Ecke zur andern, bisweilen sind sie in Felder eingeteilt, deren Schichten abwechselnd eben oder eingebuchtet sind, bisweilen endlich sind sie von senkrechten, prismatischen Einbuchtungen unterbrochen (Abb. 6). Der Haupteingang ist regelmäßig an das Ende der einen Längsseite verlegt und von massivem Mauerwerk umgeben, das stark genug ist, um der Sappe und dem Mauerbrecher zu widerstehen (Abb. 7). Die Häuser der Privatleute waren aus gestampfter Erde oder aus getrockneten Ziegeln hergestellt. Sie ähnelten den Behausungen der heutigen Fellachen und trugen wie diese nur selten ein Stockwerk. Die Tempel bestehen aus einer Zelle von verschiedenen, aber stets kleinen Abmessungen. Sie waren auf einer Unterlage von Sand errichtet, inmitten eines viereckigen Platzes, den eine niedrige Mauer oder eine Reihe von Pfählen umgaben. Zwei Flaggen-

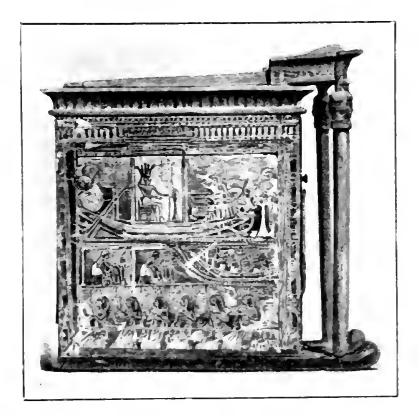


Abb. 9. Holznaos (Turin, Museum).

masten erhoben sich vor dem Eingang. Das Abzeichen des Gottes war auf dem Dach oder auf einem Ständer in der Mitte der Umfassungsmauern angebracht (Abb. 8). Die Zelle bestand ursprünglich aus 4 Holzpfeilern, verbunden durch geflochtene und mit Erdwurf versehene Wände. Die Türöffnung wurde durch einen hölzernen Türflügel oder durch eine aufgehängte Matte geschlossen. Das Dach war manchmal flach, mit oder ohne Gesims. Meist aber zeigte der Durchschnitt von vorn nach hinten eine ganz besondere Kurve, die man auch beibehielt, als man an Stelle der Zelle aus leichtem Material einen Naos aus Holz oder Stein fertigte (Abb. 9), dessen Wände mit Inschriften und Darstellungen bedeckt waren (Abb. 10). Bald fügte man zu diesem Verschlage noch weitere Hütten hinzu, in denen befreundete Götter, Priester und Opferspenden Platz fanden. Das Ganze, symmetrisch inmitten einer gemeinsamen Umwallung angeordnet, bildet so ein den Fürstenschlössern entsprechendes *Götterschloß*. Noch später endlich machten die Götter, mit so ärmlichen Behausungen nicht zufrieden, Anspruch auf solidere Bauten. Es werden stärkere Mauern aus Ziegeln gebaut; für Türschwelle, Türsturz, Türbekleidungen und Säulenbasen wurde Stein verwendet. Dann trat Sand- oder Kalkstein an die Stelle der Ziegel; die Türöffnungen wurden mit Granit verkleidet. Aus den vergänglichen Hütten von früher waren *Häuser der Ewigkeit* geworden, aber ohne daß die Hauptlinien des ursprünglichen Planes geändert wurden. Die Reste, die wir von einem den Göttern von Hierakonpolis geweihten Tempel besitzen, zeigen, daß schon in der dritten Dynastie die Umgestaltung der Tempel weit vorgeschritten war. Erhalten sind Teile einer Tür von rotem Granit, deren Außenseite mit Königsnamen und Reliefs verziert war, die bei Gelegenheit einer Restauration des Gebäudes ausgemeißelt wurden (Abb. 11). Man kann aus

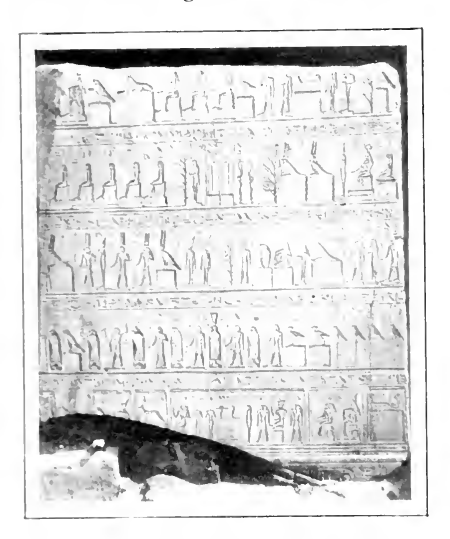


Abb. 10. Wand des Naos von Saft-el-Henne (Kairo, Museum).

den Umrissen der Verstümmlung schließen, daß dargestellt war, wie der König unter Beobachtung derselben Zeremonien die Gottheit anbetete, die wir aus den Denkmälern der thebanischen Zeit kennen.



Abb. 11. Türpfeiler vom Tempel von Kom-el-ahmar (Kairo, Museum).

Wie die Tempel bewahrten auch die Gräber der thinitischen Epoche die Hauptdispositionen der früheren Zeit: in Abydos, in Nagade, in Hierakonpolis, überall, wo man bis jetzt solche Gräber aufgedeckt hat. Das berühmteste dieser Gräber, das von Nagade (Abb. 12), gehört, wie es den Anschein hat, nicht dem Menes, der das ägyptische Reich gründete, noch irgend einem andern Menes, einem Zeitgenossen des erstgenannten; es barg in seinem Innern die Mumie eines namenlosen Vornehmen, dem ein Teil der thebanischen Ebene untertan war. Es stellt ein 54 m langes und 27 m breites Rechteck dar, das in seiner Diagonale von Norden nach Süden orientiert ist. Es besteht ganz und gar aus Luftziegeln, die mit Zement verbunden und mit Schlamm beworfen sind, ohne Kalktünchung oder Bemalung. Die Außenseite war ursprünglich mit den üblichen senkrechten Rillen verziert; im Innern weist die Anlage einen großen, von der Umfassungsmauer durch einen engen Gang getrennten Saal auf, der in fünf nebeneinanderliegende Zimmer zerfiel. Der Tote ruhte in dem mittelsten Zimmer; das Hausgerät war auf dem Boden aufgehäuft, teils um ihn herum, teils in den vier anderen Zimmern. Nach der Beisetzung waren diese Zimmer zugemauert worden, und dann wurde der um den Kern laufende Gang in Zellen zerlegt, in denen die übrigen Beigaben aufgeschichtet wurden; worauf der Eingang vermauert und die Rillenverzierung der Außenseite mit verkalkten Ziegeln verkleidet wurde. Die Gräber der thinitischen Pharaonen, die Amélineau im Westen

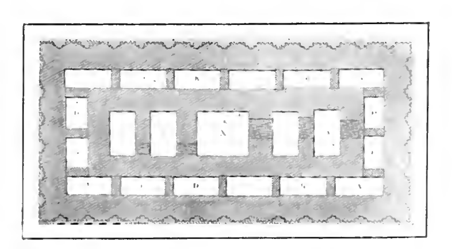


Abb. 12. Plan des Grabes von Nagade. (Nach Morgan.)

von Abydos und Garstang bei Rekachne und Bêt-Challâf (Abb. 13 und 14) freigelegt hat, sind nicht alle in derselben Weise angelegt, sondern einige ahmen die Form eines Schiffchens nach, das in



Abb. 13. Königsgrab von Bêt-Challâf.

der Mitte breiter ist als an den beiden Enden; bei andern sind Fußboden und Decke aus Holz; ihre Außenseite zeigt keine Rillen oder Einbuchtungen. Dennoch gehen sie alle auf denselben Typ zurück wie das Grab von Nagade, und, in ihrer Gesamtheit betrachtet, zeigen sie eine erstaunliche Ähnlichkeit mit den Festungen von Abydos und Hierakonpolis. Wie diese haben sie außen häufig prismatische Nischen; wie diese enthalten sie Vorratskammern und Privatzimmer des Herrn. Auch bei ihnen sind die Eingänge an der unzugänglichsten Stelle versteckt und werden nach der Beisetzung zugemauert, so wie man die Tore der Festung in Stunden der Gefahr verbarrikadierte (Abb. 14). Hatte doch dieselbe Absicht zur Konstruktion beider geführt. Wie die Festung die Residenz des lebenden Häuptlings oder Königs war, in der er in Friedenszeiten Hof hielt und in Kriegszeiten bei verschlossenem Tor den Angriff seiner Feinde erwartete, so galt das Grab als das Schloß des toten Häuptlings oder Königs, wo er sich für die Ewigkeit einschloß, gegen Menschen und Jahre. Wenn wir daran denken, daß der Tempel ebenfalls ein Schloß war, nämlich das Schloß des Gottes, so werden wir zugeben müssen, daß hier die Einheit der Bezeichnung auf die Einheit der Kon-

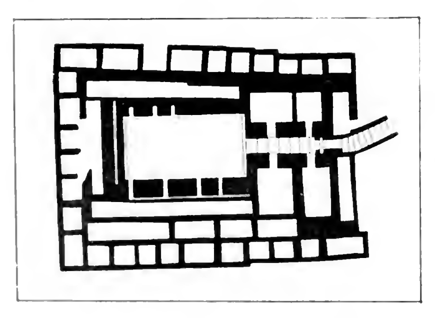


Abb. 14. Grabanlage. (Nach Garstang.)

zeption hinweist, und daß folglich die Lebensweise des Herrn oder des Pharao diesseits und jenseits des Todes demjenigen der Götter gleich war. Das Monumentalgrab war in der Hauptsache für diejenigen bestimmt, die mächtig genug waren, sich ein solches anzuschaffen, für die Häuptlinge der Clans, die Gaufürsten, die großen Kronbeamten, die Könige. Allmählich ging das Vorrecht, das diese genossen, mit steigendem Reichtum auf weitere Kreise über und wurde auch denjenigen Untertanen zu teil, denen ihr Reichtum oder die Gunst ihres Herrn den Mut gab, für sich den Luxus eines freien Lebens nach dem Tode zu beanspruchen.

Die Innenwände sind meist kahl; aber die Priester oder die Familienangehörigen häuften in der Grabkammer und in den anstoßenden Gemächern Leichenbeigaben an: Lebensmittel, Hausgeräte, mehr oder weniger roh gearbeitete Figuren des Toten und seiner Dienerschaft, die man mit ihm in das Jenseits schickte. In großer Zahl wurden diese Statuetten dem Toten mitgegeben, jede Person in der Haltung, die ihrem Rang oder ihrer Tätigkeit entsprach. Der Herr sitzt oder steht, um die Opfergaben in Empfang zu nehmen; die Diener sind beschäftigt, ihm die Opfer zu bereiten oder zu reichen. Sie reiben Korn (Abb. 15), kneten Teig, brauen Bier, pichen Krüge aus (Abb. 16), kurz sie widmen sich allen möglichen Hausarbeiten, alle dem äußeren Anschein nach unbelebt, aber durch die Kraft der Zauberformeln mit latentem Leben begabt.

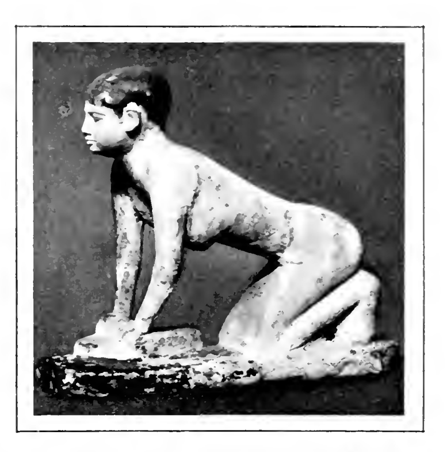


Abb. 15. Kornmahlende Frau (Kairo, Museum).

Allmählich aber führt derselbe Trieb, der die Ägypter der ältesten Zeit ihre Töpfe hatte ausschmücken lassen, die Ägypter der archaischen Zeit dazu, ihre Wände zu verzieren; und zwar malten sie dieselben Personen darauf, die bisher in figürlicher Arbeit auf dem Boden verstreut waren. Anfangs waren diese Malereien noch ohne Beischriften, später von kurzen Inschriften begleitet, in denen ihre Beschäftigungen beschrieben waren, ihre Reden, ihre Namen und die Titel, die ihren Stand angaben und ihre Rechte auf ein Leben nach dem Tode bekundeten. Das

älteste Beispiel dafür ist in Kom-el-ahmar von Quibell entdeckt. Die Darstellungen sind noch nicht in Reihen übereinandergesetzt, noch nicht methodisch eine hinter der andern angeordnet, sondern wie bei den Topfmalereien wie zufällig über die Bildfläche verstreut. Da gibt es Männerchen, ungeschickt mit rotem Farbstift hingeworfen, ähnlich den Figuren, mit denen die Kinder ihre Heftränder bemalen, ohne sich um Form und Verhältnis zu kümmern. Man sieht da (Abb. 17) einen Lagerplatz oder ein Dorf am Rande der Wüste, wo Gazellen und Antilopen weiden, über die Ebene laufen oder als Schildwache auf einer Felsspitze stehen; man sieht mit Wurfhölzern oder Keulen bewaffnete Leute, die einer Fährte folgen oder mit Hyänen kämpfen; alles in allem in den Augen des Jägers das Ideal eines glücklichen Daseins, eines Paradieses ohne gleichen. Der vornehme Herr, der diese Malereien in Auftrag gegeben hat und der Künstler, der sie hingestrichen hat, stellten sich die Welt der Geister nicht anders vor als die der Lebenden und meinten, man fände noch am besten Zutritt zu jener, wenn man sie im Grabe in der Nähe des Sarges abmale. Sie zogen dabei nur die Konsequenz aus einer Anschauung, die allen Halbbarbaren eigen ist: wer eine Figur, welcher Art sie auch immer sei, erfindet oder kopiert, schafft damit unmittelbar ein neues Wesen; wenn er diesem dann noch den Namen eines Menschen, Tieres oder einer Sache gibt, bannt er darin ein Stückchen von der Seele des Originals. Das Leben dieses künstlichen Wesens erlischt zur selben Zeit wie das seines Urbildes; aber der Lebende kann durch Zauberformeln das Leben jener Abbildung und damit sein eigenes, verlängern. Ja, das Leben geht auch kraft des Zaubers auf alle Abbilder einer Person über, die nach deren Tode angefertigt werden. Die Statuen von Stein oder Holz ersetzten den leiblichen Körper des Herrn oder der Diener, wenn dieser selbst zugrunde gegangen war, und sicherten ihnen so, indem sie in sich einen Teil des Doppelwesens *(Ka)* aufnahmen, eine Fortexistenz, solange sie selbst nicht zerstört wurden. Ganz ähnlich war die Wirkung, die man durch die Verzierung des Grabes erzielte: man verhinderte den Untergang der dargestellten

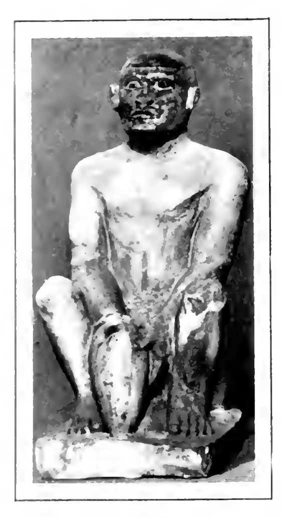


Abb. 16.
Diener picht einen Krug aus
(Kairo, Museum).

Dinge, seien es Diener oder Gegenstände, und man zwang sie, zur Bequemlichkeit des Herrn beizutragen, solange nur noch hinreichende Spuren der Darstellungen auf den Mauern vorhanden waren.



Abb. 17. Malereien von Kom-el-ahmar. (Nach Quibell.)

Aus all diesem ersieht man: Architektur, Skulptur und Malerei streben nicht idealistisch nach dem Schönen, sondern suchen das Nützliche zu verwirklichen. Die drei Klassen der vernunftbegabten Wesen (Lebende, Tote und Götter) hatten das gleiche intensive Bedürfnis fortzudauern; um dies Ziel zu erreichen, hatten sie die stärksten Geisteskräfte angespannt, und die Anstrengung, die sie dabei aufwandten, hatte den Künsten einen ganz besonderen Charakter aufgeprägt. Und zunächst hatte man dementsprechend die Materialien gewählt. Die Menschen, deren Jahre, seien sie auch noch so viele, ein Augenblick sind im Vergleich zu den unzähligen Jahrhunderten der Toten und Götter, begnügten sich mit leichterem Material, mit Erde, Holz, weichen Steinen. Wenn sie Metalle anwandten, so geschah das weniger wegen ihrer Unzerstörbarkeit als wegen ihrer angenehmen Farbe, ihrer feinen Zusammensetzung, ihrer Geschmeidigkeit, ihres Preises. Die reichsten Pharaonen hielten es nicht für unter ihrer Würde, in Häusern aus getrockneten Ziegeln zu wohnen, deren Pisédächer von Holzsäulen getragen wurden, und deren Boden und Decke mit vergänglichen Stuckmalereien überzogen waren. Wenn ihr Palast hielt, solange sie selbst lebten, machte es ihnen wenig aus, ob er gleich nach ihrem Tode einstürzte.



Abb. 18. Chons-Tempel von Karnak.

Ganz anders lag die Sache bei den Wohnungen, die für die Toten oder die Götter bestimmt waren: hier mußte die Wohnung an Dauer wetteifern mit dem ewigen Leben ihrer Bewohner; dies konnte man aber nur erreichen, indem man auf die solidesten Grundlagen zurück ging.

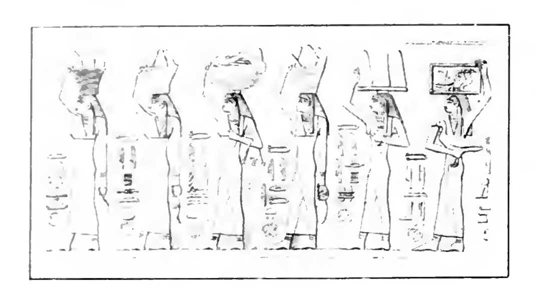


Abb. 19. Diener des Ti mit Opfergaben.

Man baute also Gräber und Tempel aus Kalk- oder auserlesenem Sandstein und verwendete außerdem Granit oder Breccie aus dem arabischen Gebirge, diese Steinsorten gewöhnlich aber nur für Türen, Schwellen und solche Konstruktionsteile, die durch häufigen Verkehr der Gläubigen oder der Prozessionen am ehesten Beschädigungen ausgesetzt waren. Die Könige betrachteten es als einen Anlaß zu Lobpreisungen, wenn sie ihren göttlichen Vätern Häuser in *ewigen Steinen* errichtet hatten.

Aber da nicht die Dichtigkeit und Widerstandsfähigkeit der Steinblöcke allein dem Bauwerk ewige Dauer geben konnte, wählte man mit Sorgfalt unter den Architekturformen solche aus, deren Anlage die stabilste war, die Pyramide, die Mastaba, den Tempel mit rechtwinkligem Grundriß, der viereckig unter derartigen Gleichgewichtsbedingungen auf den Boden gesetzt wurde, daß allein Menschenhand und das Vordringen des Flusses ihn haben zerstören können; die Zeit hat sich gegen ihn ohne Macht erwiesen. Die Reliefs, mit denen man die Wände bekleidete, waren sehr niedrig gehalten oder wurden vertieft eingemeißelt, wodurch sie vor

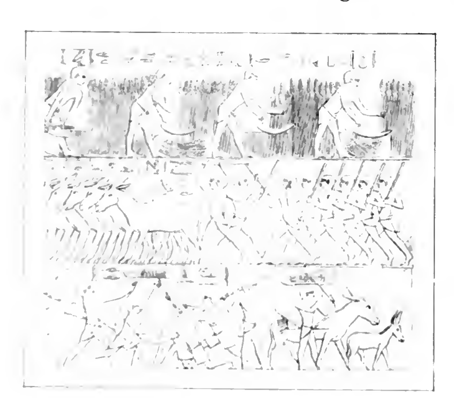


Abb. 20. Ernte und Einbringen des Korns im Grabe des Ti.

zufälligen Beschädigungen durch Stöße bewahrt wurden. Bei geringem Vermögen verschmähte man allerdings für Götter- oder Totenstatuen und -gruppen Holz nicht; aber, wenn nicht Sparsamkeitsgründe dagegen sprachen, bevorzugte man Kalk- und Sandstein, Schiefer, Granit, Serpentin und Diorit. Wer derartiges Material nicht bei der Hand hatte, ließ es aus der Wüste holen. Außerdem aber wählte man für die Figuren eine der drei oder vier Stellungen, die am dauerhaftesten zu sein schienen. Sie sitzen auf einem Steinblock oder Sessel mit gerader Rückenlehne, oder sie stehen, die Füße geschlossen, die Arme am Körper anliegend, während Rücken und Kopf sich an einen Vertikalpfeiler anlehnen. Die Notwendigkeit, dauerhaft zu arbeiten, überwog beim Bildhauer wie beim Baumeister jede andere Überlegung.

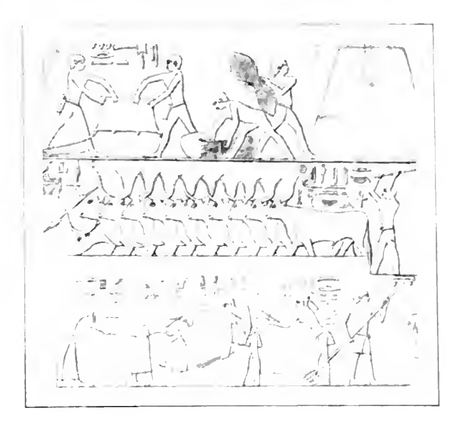


Abb. 21. Mahlen, Ausstampfen und Schwingen des Korns im Grabe des Ti.

So tragen ihre Werke den Charakter der Einheit, und, gestehen wir es uns nur, der konstanten Gleichmäßigkeit des Gedankens und der Ausführung. Die Abweichungen vom Prinzip, die man hierbei zu bemerken glaubt, stellen sich bei genauer Betrachtung als Weiterbildungen heraus, die es noch bestätigen. Wenn Grab und Tempel, wie gezeigt, sich im allgemeinen aus denselben Elementen zusammensetzen wie das Schloß — gehen sie doch aus dem gleichen Bedürfnis hervor — so müssen sie doch selbstverständlich den speziellen Bedingungen des Lebens

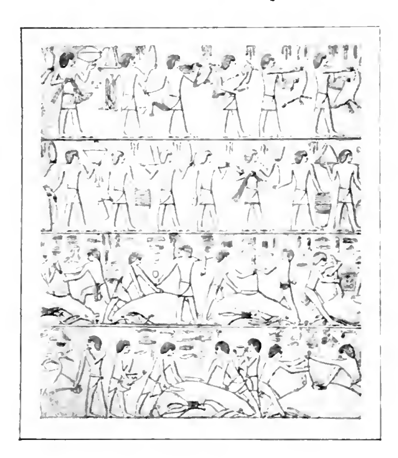


Abb. 22. Schlächtereibetrieb im Grabe des Ti.

nach dem Tode und des Lebens der Gottheit angepaßt sein. Sie umfaßten alle einen Raum für den Herrn, Räume für Gäste und Sklaven, Magazinräume, Audienzzimmer; aber während der Gott seine Priester empfängt und sich gelegentlich dem Volke zeigt, ist der Tote für niemand zu sprechen und erscheint nie mehr in der Öffentlichkeit, wenn er sich erst einmal in seine Gemächer zurückgezogen hat. Das Allerheiligste steht daher in Verbindung mit der Außenwelt, und die Menschen betreten es an vorgeschriebenen Festtagen ohne Schwierigkeit. Die Grabkammer dagegen öffnet sich nicht wieder, wenn man den Toten dort zur Ruhe gelegt. Daher verlegt man sie bald, um sie völlig unzugänglich zu machen, unter die Erde, an das Ende eines schmalen Ganges oder auf den Grund eines Brunnens, den man bis zum Rande zuschüttet. Von diesem Punkt an bewegte sich die Entwicklung des Tempels und des Grabes in entgegengesetzter Richtung. Der Tempel, den ein Wesen bewohnte, das seiner Natur nach das Recht hatte, sich mit dem Leben dieser Welt abzugeben, zeigte das Bestreben, sich auszudehnen und sich im Licht der Sonne zu zeigen. Das Grab floh das Licht des Tages und verlor nach und nach den Zusammenhang mit der Außenwelt, bis es ihr nur noch eine schmale Fassade zeigte, eine mehr oder weniger grob gearbeitete Türfüllung, eine Türöffnung

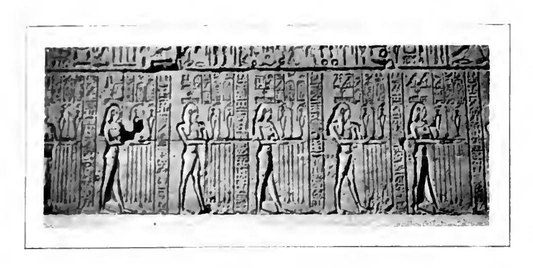


Abb. 23. Gaue mit Opfergaben.

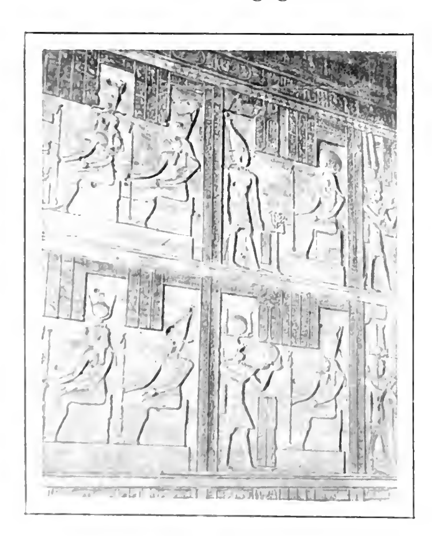


Abb. 24. Tempelmauer aus dem Isis-Tempel in Philae.

oder nur einen rechteckigen, in den Felsen geschnittenen Spalt. Mit dieser verschiedenen Entwicklung änderte sich auch der Plan der beiden Anlagen. Wie das Hauptzimmer auf der einen Seite zum Allerheiligsten, auf der andern Seite zur Grabkammer wurde, paßten sich auch die Nebenzimmer, die Magazin- und Empfangsräume, den veränderten Umständen an. Bei der Tempelanlage wurden die Magazinräume zum Teil auf die Seiten verlegt, zum Teil zusammen mit den Nebenzimmern als Kammern für die täglichen Opfergaben oder als Kapellen für die Nebengötter ausgebaut. Die Empfangszimmer wurden zu Säulensälen oder Höfen, die in der Hauptachse des Bauwerkes eine Flucht bildeten, von um so größerem Umfange, je weiter sie vom Allerheiligsten entfernt waren.



Abb. 25. Statue in Vorderansicht, Füße geschlossen (Kairo, Museum).

Wie beim Könige nicht jeder Höfling, so hatte beim Gott nicht jeder Gläubige Zutritt: wenige nur durften das Allerheiligste betreten, viele mußten in geringerer oder größerer Entfernung davon, je nach den Bestimmungen der Priesterschaft, in den einzelnen Sälen bleiben. Die übrigen kamen nicht über die Höfe oder den Vorplatz hinaus. Dem Toten von nicht königlichem Range, dem kein Volk, das ihn verehrt, zur Verfügung stand, und dessen Familie und Klientel notwendig beschränkt war, hätten so weite Räume nichts genützt. Ihm genügte eine einfache Kapelle; einige kleine Zimmer — selten mehr als vier, häufiger weniger als drei — dienten als Magazine, Empfangsräume, Gastzimmer, ohne daß der Tote deswegen weniger Unsterblichkeitsaussichten gehabt hätte. So ist schließlich der Unterschied zwischen Tempel und Grab so groß geworden, daß jede Spur, die auf gemeinsame Urform hindeutete, verwischt scheint. Welchen Zusammenhang vermag man beim ersten Blick zwischen Tempeln, wie dem des Chons (Abb. 18) oder dem zu Edfu, und den thebanischen Felsengräbern der saitischen Zeit zu entdecken? Um diesen Zusammenhang genauer zu erkennen, bedarf es einer langen Reihe von Deduktionen und Analysen.

Dieselbe Schwierigkeit bietet sich, wenn wir die Ausschmückung der Gräber und Tempel auf einen einheitlichen Typ zurückzuführen versuchen. Aber auch hier erklären sich die Abweichungen, seien sie auch noch so groß, aus der verschiedenen Natur der Inhaber. Götter wie Mumien konnten nicht aus eigener Kraft existieren und wären ohne tägliche Hilfe von seiten der Lebenden



Abb. 26. Statue in Vorderansicht, gehend (Kairo, Museum.)

vor Hunger umgekommen. Daher hatte man ihnen Apanagen ausgesetzt, von den Mohammedanern mit juristischem Ausdruck *dukâf* genannt, die ihnen zum Unterhalt dienten, vorausgesetzt, daß man ihnen die Einkünfte daraus auch zukommen ließ. Gleichwohl blieben sie nur in seltenen Fällen lange Zeit im Genuß dieser Einkünfte. Ihre Nachkommen zogen sie nach wenig Jahren wieder ein, oder die Familie erlosch, und die Erbschaft fiel an Fremde, die die Lasten zu übernehmen sich weigerten. So verfiel der Stifter, der ihm zustehenden Opfer beraubt, allmählich den Qualen des Hungers, bis er schließlich des *zweiten Todes* starb, der unwiederbringlich auch das bischen Leben hinwegnahm, was der erste noch in dem Toten gelassen hatte. Die Statuen in den Zimmern und die Darstellungen an den Wänden bannten diese Gefahr. Je zahlreicher sie waren, desto gewisser war der Tote, nichts entbehren zu brauchen. Unübersehbare Züge von Männern und Frauen stellten seine Gehöfte, Sümpfe, Gehölze, Wiesen vor, deren Pachtzins sie ihm ablieferten (Abb. 19). Seine Sklaven und Hausarbeiter, jeder in seiner Tätigkeit, verarbeiteten in alle Ewigkeit die Produkte dieser Ländereien. Verlangte es den Toten nach Brot, so wurde es vor seinen Augen hergestellt — in Abbildungen. Das reife Korn fiel in vollen Garben unter der Sichel (Abb. 20); es wurde gedroschen, gereinigt und in die Scheunen gefüllt (Abb. 21). Bäcker mahlten es dann, buken Brot und reichten es ihm. Wünschte er etwas Fleisch zu essen? Auf andern Bildern besprang der Stier die Kuh, das Kalb wurde geboren, wuchs zum Rinde heran und fiel den Schlächtern zum Opfer, die ihm den Hals abschnitten, das Blut abfingen, die es häuteten, zerlegten und für den Toten die besten Stücke aussuchten (Abb. 22). Weniger als die Menschen brauchten die Götter zu befürchten, völlig ins Nichts zu versinken. Denn waren erst einmal ihre Einkünfte festgelegt, so mochte zwar

Abb. 27. Sitzstatue des Königs Mykerinos (Kairo, Museum.)

ein Frevler kommen, der sich diese im Laufe der Zeiten aneignete; aber auch der Wohltäter, der den Schaden wieder gut machte, ließ nicht lange auf sich warten. Und dennoch hält man es nicht für überflüssig, auch ihnen, wie den Toten, eine fiktive Einnahmequelle zuzuweisen, die im Notfalle die wirkliche zu ersetzen hatte. So stellte man auf den Wänden die Figuren der Gaue mit ihren Einkünften dar (Abb. 23), ja sogar die der Fremdvölker, die Ägypten untertan waren. Da die Götter aber nur von dem König oder von einem Mitglied des Königshofes bedient werden konnten, so ließ man, wenn nicht die Beihilfe untergeordneter Diener unumgänglich nötig war, in den Mauerdarstellungen in der Umgebung der Götter nur Könige und Königinnen, nur Prinzen und Prinzessinnen zu. Auch sind die Aufgaben, denen sich diese hochgebornen Personen zu unterziehen haben, nicht so gewöhnlicher Art wie die, zu denen man einem Toten aus der Familie verpflichtet ist. Sie haben es nicht nötig, Arbeiten zu verrichten, die sich für Leute ihres Standes nicht ziemen: die Gegenstände sind zum Gebrauch völlig fertig. Das Rind ist zum Opfer geschmückt, der Vogel zum Brandopfer zugerichtet, Wasser, Wein, Milch und Öl sind für die Libationen eingegossen, Weihrauch ist angezündet für die vorgeschriebenen Räucherungen. Diese einförmigen Verrichtungen im Leben des Gottes sind grundverschieden von den mannigfaltigen Episoden des Menschenlebens, von denen die Gräber voll sind, und dennoch, sollte ein plötzlicher Zufall den Gott zum Hunger verdammen, so braucht er nur seine Blicke um sich schweifen zu lassen, und die Darstellungen versorgen ihn mit lieblichen Realitäten. Wie im Grab, wird auch im Tempel die Deko-

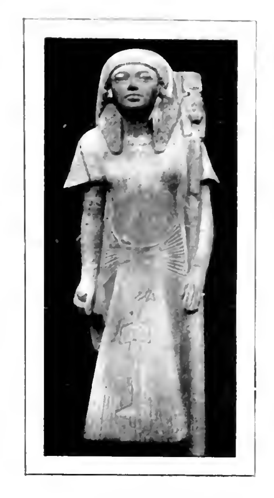


Abb. 28.
Stehende Statue mit Abzeichen (Kairo, Museum).

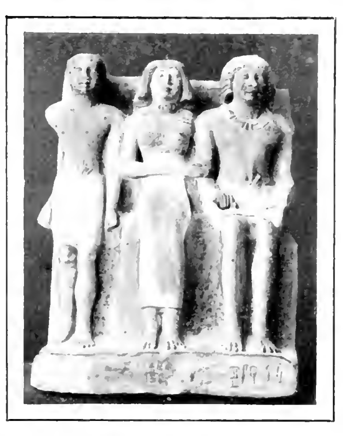


Abb. 29. Gruppe von drei Personen, sitzend und stehend (Kairo, Museum).



Abb. 30.
Statue in Mumienform
(Kairo Museum).

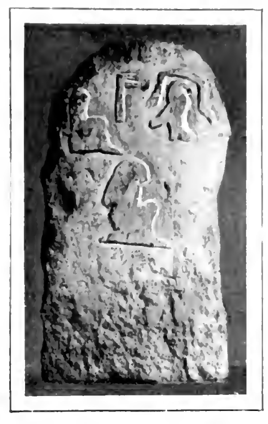
ration der einzelnen Teile durch Nützlichkeitsgründe bestimmt, und wenn auch die einzelnen Darstellungen in den beiden Gruppen recht verschieden sind, so werden sie doch durch ein und dieselbe Absicht vereint und gehen auf dieselben Ideen zurück.

Eine so angelegentliche Rücksicht auf die Zweckmäßigkeit mußte schwer auf der Unabhängigkeit der Kunst und des Künstlers lasten. Da dieser vor allem an das Wohlergehen der Wesen denken mußte, für die er arbeitete, so konnte er sich nicht frei seiner Inspiration hingeben, noch sich von den Regeln, in die ihn die religiösen Vorstellungen hineinzwängten, freimachen. Da die Statue der Körper eines Doppelwesens *(Ka)* eworden war, und da man dieses Doppelwesen an sie fesseln wollte, mußte sie nicht nur die Physiognomie und die Gesichtszüge des Originals, sondern auch seine Haltung und Berufskleidung wiedergeben, damit er im Tode dieselbe Stellung einnähme, die er im Leben bekleidet hatte. So mußte die Statue zugleich ein Porträt des Originals und der Typus seiner Berufsklasse sein. Für jeden Stand, ob Schreiber, Handwerker oder vornehmer Beamter, ob Priester, König oder Gott, gab es einen bestimmten Typus, den die Bildhauer und Maler genau herausarbeiten mußten, und dessen Hauptzüge sie nicht abändern durften. Es standen dafür gegen dreißig Stellungen zur Verfügung: die des Stehens (Abb. 25), Gehens (Abb. 26), Sitzens (Abb. 27), Kniens, Hockens, Kriechens, Liegens, mit vielen Abweichungen in Kostüm, Haartracht und Abzeichen. Sie sind stets auf Vorderansicht berechnet, und zwar so, daß die Senkrechte, die durch den Körper gelegt wird, ihn in zwei gleiche Stücke teilt. Dies *Frontalitätsgesetz* wurde bis zu den letzten Tagen des heidnischen Ägypten streng durchgeführt.



Abb. 31. Der Hund Neb
(Kairo, Museum).

Die Mauerdekoration zeigt den


Abb. 32. Die Frau Neter (Kairo, Museum).

dargestellten Episoden entsprechend mehr Abwechslung; aber auch sie kann man nach Tempel- und Grabdekoration scheiden. Zwar wählt man in beiden Fällen den Moment, in welchem die Handlung, die den vorgeschriebenen Zweck erfüllen soll, vor sich geht. Aber während sich die Tempelszenen nur zwischen Göttern und Königen abspielen und so selten mehr als drei bis vier Personen und dazu stets dieselben erfordern, erscheint in den Grabdarstellungen ganz Ägypten, Menschen, Tiere und Gegenstände, deren Zahl nur durch die Größenverhältnisse der zu dekorierenden Fläche bestimmt wird. So ist die Komposition der Tempelreliefs und die Haltung der Personen, ähnlich wie bei den Statuen, stets eine gleichförmige. Hierin hat sich im Laufe der Zeiten nichts gewandelt als die Anordnung der Bilder und ihre Ausführung. Dagegen zeigen in den Gräbern sowohl die Darstellungen aus dem Landleben oder dem Handwerk, wie die der Totenopfer mehr Abwechslung. Bis zu einem gewissen Punkte konnte der Künstler nach Gutdünken Motive hinzufügen, vereinigen, trennen, umwechseln, sie abändern; er konnte burleske Szenen in die Darstellungen einfügen, ohne daß jemand ihn hinderte. Aber von dieser Erlaubnis konnte er nur in den seltenen Fällen Gebrauch machen, wo die Größe der Mauerflächen ihm gestattete, der Dekoration die entsprechende Ausdehnung zu geben. In zwanzig Fällen wurde er neunzehnmal durch den Mangel an Raum gezwungen, nur die Darstellungen beizubehalten, die für das Wohlbefinden des Toten am wesentlichsten erforderlich waren; auch die Ausführung dieser Szenen mußte er möglichst auf die Hauptsachen beschränken. Indem man so immer mehr auf die Nebensachen verzichtete, gab man schließlich einen Abriß des ägyptischen Lebens, dessen einzelne Motive sich im Laufe der Jahrhunderte allmählich mischten oder trennten, aber doch in jeder Epoche einen monotonen Eindruck erwecken, der


Abb. 33.
Der Zwerg Hep
(Kairo, Museum).

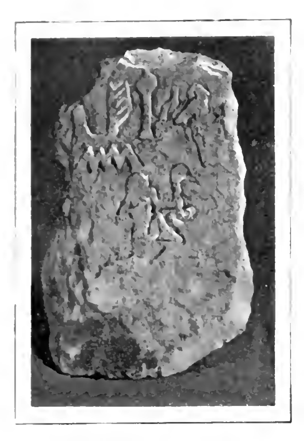


Abb. 34. Der Soldat Ibn (Kairo, Museum).

kaum dem in den Tempeln nachsteht. Man hat noch nicht die Frage genau zu beantworten gesucht, wo dies System entstanden und ausgebildet ist. Zwar haben sich wahrscheinlich die Glieder dieses Systems allerorten zu gleicher Zeit zusammengeschlossen, aber sie wurden in Heliopolis revidiert, ausgelesen und in ein System gebracht; dort, wo die einzelnen Teile der Volksreligion in ein theologisches System gebracht wurden, das dann die ganze Nation annahm. Und in der Tat entspricht die Dekoration der Tempel dem theologischen System von Heliopolis; das beweist das Vorkommen der Neunheit von Heliopolis, das Vorherrschen solarer Gottheiten und das Opfer- und Gebetsritual. Wenn man die Darstellungen in den Gräbern durchmustert, so muß man gestehen, daß der Reichtum an Szenen aus der Fischerei oder der Jagd in den Sümpfen besser zu den alten Verhältnissen der hochgelegenen Stellen des Delta und der sumpfigen Gebiete in der Nähe des Fayûm paßt, als zu denen Oberägyptens.

In der Ebene von Heliopolis also und im memphitischen Gau ist unsrer Annahme nach das Schema der Grabanlagen geschaffen worden; wenn es aus dem Norden stammt, versteht man auch, weswegen man es bisher in den thinitischen Friedhöfen von Abydos nicht angetroffen hat: es hat noch nicht die Zeit gehabt, wenn nicht einzudringen, so doch sich wenigstens bei den regierenden Dynastien und ihren Untertanen geltend zu machen. Dort enthalten die Gräber, seien sie auch noch so geschmückt, an Werken plastischer Kunst nur Stelen und vielleicht Statuen des Toten und seiner Diener. Statuen sind uns nicht mehr erhalten, aber an Stelen von Königen und Privatleuten fehlt es nicht. Die der letzten, weitaus an Zahl überwiegend, bestehen gewöhnlich nur aus einer grob behauenen Kalksteinplatte, die oben abgerundet oder rechteckig oder von unregelmäßiger Form ist. Darauf ist in schnellen



Abb. 35. Stele des Ka (Kairo, Museum).

Zügen eine Menschen- oder Tierfigur mit der dazugehörigen Beischrift eingemeißelt. So der Hund Neb mit aufrechtstehenden Ohren und spitzer Schnauze (Abb. 31), so der Zwerg Hep in seiner unschönen Silhuette (Abb. 33), die hockende Dame Neter (Abb. 32), der ebenso hockende Soldat Ibn, der in seiner Hand einen Bogen hält (Abb. 34). Ihr *Ka* konnte sich ebenso gut auf diese rudimentären Reliefs niederlassen wie auf die Statuen; und es war ein beträchtlicher Vorteil für die Dienerschaft, daß die Herstellung der Stelen nicht so teuer war wie die der Statuen. Denn so folgte der Diener seinem Herrn, auf dessen Mastaba die Stelen postiert waren, in das jenseitige Leben, wo er als Entgeld für seine Dienste an dessen seligem Geschick Anteil hatte. Alle diese Stelen führte man mit einer gewissen Handfertigkeit aus, ohne auf Kunst Anspruch zu erheben, und doch ist die Technik hierbei schon so fein, daß wir uns fast zu der Annahme gezwungen sehen, für die Kundschaft aus den Kreisen der Aristokratie habe eine noch geschicktere Handwerkerschule bestanden. Diese Annahme wird durch die Königsstelen bestätigt. Sie sind von regelmäßiger Form, oben in vollem oder gedrücktem Bogen abgerundet, und ahmen so anscheinend die gewölbten Kammern oder Gänge nach, die sich in den oberägyptischen Gräbern finden. Da sie oben auf dem Grabe aufgestellt wurden, sollten sie die Eingangspforte zur Grabkammer vorstellen. Zugleich aber dienten sie auch als Namensschild, das der Nachwelt die Persönlichkeit der darunter begrabenen Könige angab. Daher sehen wir auf allen die gleiche Darstellung, den Horussperber, der auf einem Rechteck sitzt, dessen unteres Feld die Fassade oder Tür eines Hauses darstellt, und dessen oberes Feld die Namen des Bewohners enthält; das ist der konventionelle Plan der Wohnung des Toten. Die Stele des Ka (Abb. 35) zeigt uns den Bildhauer im Kampf mit grauschwarzem Schiefer der härtesten Art. Er bewältigt die Schwierigkeiten dieses Materials nur zum Teil. Die Konturen des Sperbers sind mit erstaunlicher Sauberkeit ausgeschnitten, und seine spezifischen Kennzeichen, der runde Kopf, das Verhältnis der Glieder zum Rumpf, der gekrümmte Schnabel,



Abb. 36.
Stele des Königs *Schlange*
(Paris, Louvre).

die starken Flügel und kräftigen Fänge, kommen ebenso sorgfältig zum Ausdruck wie in der Beschreibung eines Naturforschers. Aber die Arbeit ist noch ein wenig schwerfällig. Ganz anders bei der Stele des Königs *Schlange* (Abb. 36); hier ist der Künstler Sieger über den Stoff geblieben. Er hat ihn so geschmeidig gemacht, daß man annehmen könnte, das Stück sei kein altes Original sondern eine Replik aus der Zeit von Sethos I. Wenn es, was möglich ist, wirklich aus der der ersten Dynastie stammt, so kann man auf dieses eine Beweisstück hin versichern, daß die thinitischen Meister wenigstens in der Tierdarstellung eine Fertigkeit erlangt haben, die ihre Nachfolger bisweilen erreicht, selten übertroffen haben.

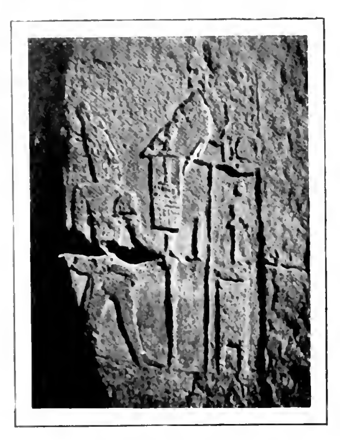


Abb. 37.
Relief des Sa-necht aus dem Sinai.

Kein so günstiges Urteil kann man über die seltenen offiziellen Reliefs vom Sinai fällen; ebensowenig über die verzierten Schieferplatten, deren Bestimmung noch unbekannt ist. Man hält sie teils für luxuriös ausgeführte Variationen der archaischen Schminkpaletten, teils für Untersätze von Statuen oder Götteremblemen, oder für stilisierte Nachbildungen der Stiertafeln, die sich auf Gräbern vornehmer Personen finden. Die Reliefs vom Sinai beweisen uns, daß die Haltung des triumphierenden Königs schon in der Weise stilisiert war, wie sie uns aus späterer Zeit bekannt ist. Sie sind aber so verwittert, daß man nicht wagen kann, über Stil und Kunstwert zu urteilen (Abb. 37). Von den Schieferplatten sind gegen fünfzehn, unversehrt oder beschädigt, unter die Museen von Kairo, Paris, Oxford, London verteilt. Eins der am besten erhaltenen, das des Königs Nar-mer zeigt auf beiden Seiten im obersten Felde den Königsnamen in seinem rechteckigen Kasten, umgeben von zwei menschlich gestalteten Köpfen der Göttin Hathor mit Kuhohren und stark gekrümmten Hörnern. Die Vorderseite zerfällt in drei Register (Abb. 38). Das erste zeigt links den König mit der roten Krone, bekleidet mit dem kurzen Schurz, von dem der Löwenschwanz herabhängt, in den Händen die Geißel und Keule, unbeschuht, gefolgt von einem Beamten, der ein Gefäß und die Sandalen trägt. Vor ihm sehen wir seinen Schreiber und vier kleine Gestalten, denen die Standarten der vier Weltgegenden anvertraut

sind. Er geht auf zwei Reihen von Feindesleichen zu, welche die rechte Seite einnehmen. Sie liegen zu Fünfen ausgestreckt auf dem Boden; ihre Handgelenke sind durch ein lockeres Tau verbunden, ihr Kopf ist ihnen sauber zwischen die Füße gelegt, so wie es bei den Orientalen Brauch ist. Das Mittelfeld nehmen zwei einander zugewandte Leoparden ein, deren übermäßig verlängerter Hals sich umbiegt, sich um die kreisrunde Vertiefung in der Mitte schlingt und schließlich in sich anfletschenden Schnauzen endet. Ihre beiden Wächter mit kurzem Schurz, runder Perücke und spitzem Bart ziehen sie mit allen Kräften an den Halteseilen zurück, damit sie einander nicht beißen. Im untersten Felde zerstört ein starker Stier, das Abbild des Pharao, mit seinen Hörnern eine aus Ziegeln gebaute Festung und tritt auf einen nackten Barbaren, der vergeblich ihm zu entrinnen versucht. Die Hinterseite (Abb. 39) hat nur zwei Register. In der Mitte erschlägt der König (diesmal mit der weißen Krone geschmückt und nur von seinem Sandalenträger begleitet) einen feindlichen Führer, der vor ihm in die Knie gesunken ist. Über diesem befindet sich eine seltsame Darstellung. Aus der Hieroglyphe eines Sumpfes (aus einem Teich wachsen mehrere Pflanzenstengel heraus) taucht ein Menschenkopf hervor; auf dreien der Pflanzenstengel sitzt ein Sperber auf einem Bein; das andere Bein, das in einen Menschenarm und in eine Menschenhand ausläuft, hält einen Strick, der durch die Nase des auftauchenden Menschenkopfes gezogen ist. Die ganze Darstellung ist dahin zu deuten, daß der Gott Horus dem Könige 6000 Gefangene aus dem Nordland überliefert. Zwei nackte, aus allen Kräften laufende Figuren stellen die Überbleibsel der besiegten Stämme auf der Flucht vor. Auf andern Schieferplatten sieht man



Abb. 38. Schieferpalette des Nar-mer, Vorderseite (Kairo, Museum).

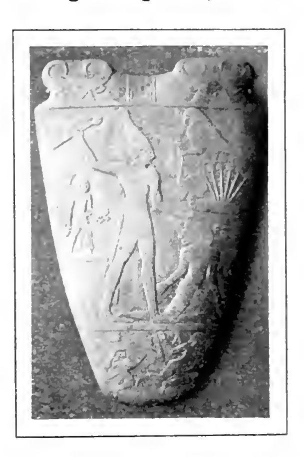


Abb. 39. Schieferpalette des Nar-mer, Rückseite (Kairo, Museum).

Kriegs- und Jagdepisoden, Listen erstürmter Städte und Herden von Haustieren, Rindern, Eseln, Hammeln, Ziegen und Vögeln, die in Reihen übereinander in der Nähe eines dichten Gehölzes weiden (Abb. 40). Alle diese Platten zeugen, natürlich mit Unterschied je nach der Persönlichkeit des Herstellers, von gutem Verständnis für Komposition und Zeichnung und von großer Vertrautheit mit den Werkzeugen. Aber ihre Ausführung zeigt doch noch recht viel Steifheit und Ungeschicklichkeit, wovon bei der Stele des Königs *Schlange* keine Spur zu finden war. Sie sind zum Kunsthandwerk, nicht zur Kunst zu rechnen. Und dennoch sind sie von Interesse, weil sich auf ihnen schon die Hauptcharaktere der großen Bildhauerkunst der späteren Zeit zeigen: die systematische Verunstaltung des Körpers (Brust und Augen werden von vorn, Beine und Kopf von der Seite gesehen) die trockene und eckige Wiedergabe von Schulter und Arm, die abgezirkelte und fast starre Haltung der meisten Personen, aber auch ihr Ernst und die Sauberkeit der Linien und das Feuer einzelner ihrer Bewegungen, die Festigkeit und kunstvolle Einfachheit der Modellierung, die Tendenz, das Relief niedrig zu halten und seine Dicken durch leichte Meißelführung abzuheben. Es ist echte ägyptische Kunst ohne fremde Beimischungen.



Abb. 40. Thinitisches Täfelchen (Paris, Louvre).

So erreicht also die ägyptische Kunst, die während des Jahrhunderts vor Menes geboren und groß geworden war, unter seinen Nachfolgern allem Anschein nach ihre Vollendung. Bei Beginn der memphitischen Dynastien besaß sie bereits alle die leitenden Ideen, alle die konventionellen Züge, die Schablonen, die Technik, kurz alles was ihr den originalen Charakter aufprägt. Vielleicht werden die weiteren Ausgrabungen uns ermutigen, eines Tages zu untersuchen, unter welchen Einflüssen die Kunst groß geworden ist, und welche Entwicklungsstufen sie im Laufe der Kindheit und Jugend durchlaufen hat. Bis jetzt aber verbietet uns die geringe Zahl der Monumente ein solches Unterfangen. Indessen läßt uns das Studium der späteren Epochen glauben, daß sie im Anfang im ganzen Lande nicht einheitlich gewesen ist. Jede unabhängige Stadt mag ihre Schulen gehabt haben, in denen sich Architektur, Skulptur und Malerei entsprechend der Intensität des politischen

und religiösen Lebens entwickelten, und deren Eigenheiten, nachdem sie einmal festgelegt waren, sich ohne große Änderungen bis zum Ende der ägyptischen Kultur gehalten haben.

Die Geschichte dieser Kunstzentren ist kaum in den Hauptlinien skizziert; auch ihre Zahl ist noch unbestimmt; vielleicht kommen durch weitere Grabungen noch neue hinzu. Bis jetzt hat man sie in Memphis, Hermopolis, Tanis, Sais, außerdem in mehreren kleinen Städten Oberägyptens und des Deltas, in Nubien und in Äthiopien lokalisieren können. Als Memphis und Theben definitiv den Rang als Hauptstädte bekommen hatten, erlangten sie durch diese Vorrechtsstellung ein gewaltiges Übergewicht über die andern. Die Kunstwerke aus diesen Städten machen mehr als Zweidrittel der künstlerischen Hinterlassenschaft Ägyptens aus und für die Gegenwart bedeutet ägyptische Kunstgeschichte schlechtweg Geschichte der memphitischen und thebanischen Kunst.

Literatur zu Kapitel I des ersten Teils

Prähistorische Zeit und archaische Zeit. — Alles Wissenswerte über die Kunst dieser Epochen findet sich in J. Capart, Les débuts de l'Art en Égypte. Brüssel 1904.

Thinitische Zeit. — Die Existenz einer thinitischen Kunst wurde zuerst bestimmt aufgezeigt von G. Steindorff, Eine neue Art ägyptischer Kunst. (Aegyptiaca, Festschrift für Ebers. Leipzig 1897.) — Indessen wurden die Monumente erst allgemeiner bekannt nach den Grabungen von Amélineau, Morgan, Flinders Petrie und Quibell: Amélineau, Les Nouvelles Fouilles d'Abydos. 3 Oktavbde. Paris 1896, 1897, 1898 und 4 Quartbde. 1899 mit 43 T., 1902 mit 24 T., 1904 mit 52 T., 1905, womit man verbinde: Le Tombeau d'Osiris. Mit 6 T. Paris 1899. — J. de Morgan, Recherches sur les origines de l'Égypte. Bd. II.: Ethnographie préhistorique et tombeau royal de Négadah. Paris 1897. — Flinders Petrie, The Royal Tombs of the first Dynasty. Mit 67 T. (Egypt Exploration Fund, Bd. XVIII. London 1900.); The Royal Tombs of the earliest Dynasties. Mit 63 T. (Egypt Exploration Fund, Bd. XX. London 1901.); Abydos. (Egypt Exploration Fund, Bd. XXII mit 30 T.; Bd. XXIII mit 66 T.; Bd. XXIV mit 60 T. London 1902—1904.) — J. E. Quibell, Hierakonpolis. (Egyptian Research Account, Bd. IV mit 43 T.; Bd. V mit 79 T. London 1900, 1902.) — Für die militärische, religiöse und Grab-Architektur, außer den obengenannten Werken: J. Garstang, Mahasna and Bêt-Khallaf. Mit 43 T. (Egyptian Research Account, Bd. VII. London 1902.); Tombs of the Third Egyptian Dynasty. Mit 33 T. London 1904. — G. A. Reisner and Mace, The Early dynastic Cemeteries of Naga-ed-Deir. Leipzig. Bd. I, 1908 mit 75 T.; Bd. II, 1910 mit 60 T. — Flinders Petrie, The Development of the Tombs in Egypt. (Journal of the Royal Institut of Great-Britain 1898, Sitzung vom 3. Juni.) — Über die Form der Tempel: A. Jéquier, Les Temples primitifs et la persistance des types archaïques dans l'architecture religieuse. (Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale 1908, Bd. VI.) — Für die Stelen und die Paletten die Artikel von J. E. Quibell, Slate Palette from Hierakonpolis. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1898, Bd. XXXVI.) — G. Bénédite, La Stèle dite du Roi Serpent. (Mémoires de la Fondation Piot 1906, Bd. XII.) und Une nouvelle palette en schiste (ebenda: 1904, Bd. X, S. 105—122.) — Sehr gute Zusammenfassungen über unsere allgemeinen Kenntnisse von der Kunst dieser Epoche finden sich in W. Spiegelberg, Geschichte der Ägyptischen Kunst. Leipzig 1903, S. 7—11 und in R. Weill, Les Origines de l'Égypte pharaonique. Paris 1908, S. 443—500.

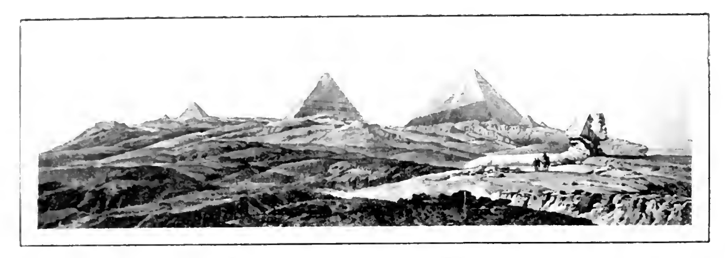


Abb. 41. Das Pyramidenfeld von Gîze.

KAPITEL II

Die Kunst der Memphiten

Sie erreicht ihren Höhepunkt unter der 4., 5. und 6. Dynastie — Die Baukunst: Häuser, Paläste, Mastabas und Pyramiden, Grabkapellen und Tempel — Die Malerei und Skulptur: Die Dekoration der Gräber und Tempel als ein Ganzes angesehen — Die Reliefs und die Statuen — Das Kunsthandwerk.

Gegen den Anfang der dritten Dynastie gab es in dem Gau, in dem sich später die Pyramiden erheben sollten, Handwerker, die es verstanden, Gräber, wie das in Nagade anzulegen, oder schlecht und recht eine menschliche Sitz- oder Standfigur zuzuhauen. Aber nichts von den Resten ihrer Arbeiten gibt uns die Berechtigung zu vermuten, daß ihre Schule jemals mehr als Mittelmäßiges geleistet hätte, wenn sie nicht die politische Umwälzung, deren Folge die Verlegung der Residenz nach Memphis war, plötzlich mit erfahrenen Künstlern in Berührung gebracht hätte. Baumeister, Bauhandwerker, Maler und Bildhauer, die für den thinischen Hof gearbeitet hatten, zogen mit nach Norden. Auf ihrer Lehre und ihrem Beispiel baut sich die memphitische Kunst auf als natürliche Weiterbildung der thinitischen. Von den ersten bestimmt zu datierenden Denkmälern dieser Epoche liegen einige in der Gegend der Minen des Sinai. Die meisten gruppieren sich in der Gegend von Medûm, Dahschûr und Zâwijet-el-Arjân um die Gräber des letzten Königs der dritten Dynastie Nefer-ke-rê-Huni und des ersten Königs der vierten Snofru. Sie sind in dieser Zeit noch selten und dünn gesät; aber von Cheops an wächst ihre Zahl. In den letzten Jahren der memphitischen Zeit, unter der sechsten Dynastie, erstrecken sie sich nicht nur über ganz Ägypten, man findet sie sogar jenseits der Katarakte

von Assuân, in den nördlichsten Teilen von Nubien, welche die Pharaonen unter ihre Herrschaft gebracht hatten. Die anfangs rohe und plumpe Arbeit verbesserte sich langsam im Laufe der dritten Dynastie, erreichte einen hohen Grad der Vollendung unter der vierten, verfeinerte sich unter der fünften, büßte aber dabei etwas von ihrer Einfachheit und Größe ein. Schon unter der sechsten Dynastie beginnt der Niedergang. Die wenigen Reste aus den folgenden Dynastien zeigen die Arbeit unintelligenter und ungeschickter Handwerker.



Abb. 42.
Sarg des Chufu-anch (Kairo, Museum).

Die Architektur kennen wir vor allem aus den Gräbern. Die Privathäuser, die aus getrockneten Ziegeln gebaut waren (in der Folge aber unaufhörlich umgebaut oder durch Neubauten ersetzt waren, um sie für die Bewohner möglichst bequem zu machen), haben nur unförmige Mauerreste in den tiefsten Schichten unter den heutigen Stadtanlagen hinterlassen. Die Paläste, die ebenfalls aus Ziegeln errichtet waren, in die aber für Türen und Säulen im Innern hier und da Steine eingebaut waren, sind ebensowenig erhalten. Um nach dem Äußeren der Särge des Chufu-anch (Abb. 42) und Mykerinos (Abb. 43) zu urteilen, waren es rechteckige Kasten mit senkrechten Mauern, manchmal von einem mit Bandschmuck verzierten Wulst eingefaßt und von einer Hohlkehle gekrönt. Ihre Fronten zerfielen in Felder mit Nischen, wie wir sie schon von Festungen und vom Grabe in Nagade her kennen (vergl. Abb. 6). Aber ihr Profil war komplizierter; auch schlossen sie oben mit einem Ornament von zwei Lotosblüten auf sich kreuzenden Stengeln ab. Zwischen den einzelnen Feldern befinden

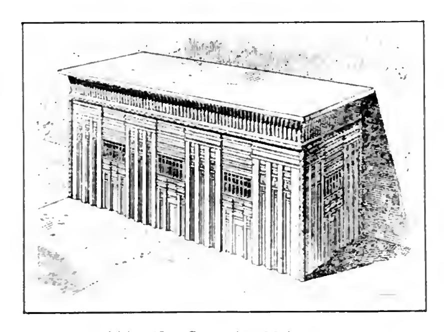


Abb. 43. Sarg des Mykerinos.

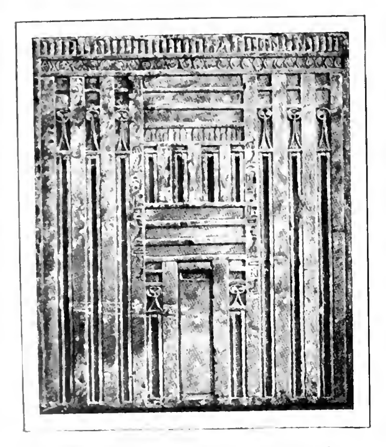


Abb. 44. Memphitische Hausfassade und Tür nach der Stele des Setu (Kairo, Museum).

sich Türen, über denen sich Reihen von kleinen Licht- oder Luftöffnungen ausbreiten (Abb. 44). Die ganze Anlage war geweißt, Details der Architektur durch grelle Farben herausgehoben. Sphinxe mit Löwenleibern und Menschenköpfen wachten manchmal zu beiden Seiten der Tür, oder es waren Steine mit quadratischem Grundriß errichtet, die in einer pyramidenförmigen Spitze endigten, Obelisken, die Namen und Titel des Hausherrn trugen. Ähnliche Fassaden mochten die Privathäuser haben, wenigstens die der Vornehmen, die auf ein elegantes Äußeres ihrer Häuser Wert legten. Der Anblick der Straßen mancher afrikanischer Städte, in denen Fassadenschmuck aus Erde überwiegt (Abb. 45), mag ziemlich genau den Eindruck wiedergeben, den die reichen Viertel der Stadt Memphis zur Zeit der Pyramidenerbauer boten.

Was nun die Tempel der Stadt anbetrifft, so sind auch von ihnen nur ganz wenige Bruchstücke mit Inschriften oder Skulpturenschmuck auf uns gekommen, die in Gebäuden neueren Datums verbaut waren; wurden doch auch die Tempel unter den einzelnen Regierungen vergrößert, umgebaut, dann wegen ihres Alters eingerissen und nach neuem Plane wieder aufgebaut. Wir würden noch heut die Art ihrer Anlage nicht kennen, wenn wir nicht letzthin das Glück gehabt hätten, mehrere von den Totentempeln aufzudecken, die zu den Königspyramiden der fünften Dynastie gehörten. Wieder liefert uns das fiktive Leben nach dem Tode das notwendige Material, das wirkliche Leben zu rekonstruieren.



Abb. 45. Afrikanische Erdarchitektur. Eine Straße in Dienne.

Die Nekropolen des Gebirges bei Memphis enthalten einige Grabanlagen, Grabkammern und Kapellen, die völlig in den Felsen eingegraben sind. Die andern Gräber ähneln dem Typus der thinitischen Zeit; aber das Verhältnis der einzelnen Teile untereinander ist nicht mehr das, welches die Grundidee erforderte, und dementsprechend hat sich auch die Anordnung im Innern verändert. Je mehr nämlich die Anschauung durchdrang, daß die Darstellungen an der Wand für den Toten genau so viel, ja noch mehr Wert hatten als die wirklichen Gegenstände, um so kleiner hatte man die Grabkammer gemacht, um so größer aber die Zahl der Zimmer, welche die zugängliche Kapelle bildete. Die Grabkammer ist also in Memphis nur noch eine enge Zelle, die mehr oder weniger tief in die Erde verlegt ist, bis zum Tage der Beisetzung vermittels eines senkrechten Schachtes (Abb. 46) oder eines schrägen Ganges (Abb. 47) zugänglich, ohne Verzierung mit Figurendarstellungen oder Inschriften, wenn nicht etwa der Sarg solche aufwies. Dagegen war die Grabkapelle zugleich Empfangshalle und Vorratskammer geworden und macht nun ein ansehnliches Gebäude aus, eine *Mastaba*, deren sichtbare Größe direkt dem Wunsch und den Mitteln des Eigentümers entspricht, seinem *Ka* ein seliges Leben zu verschaffen. Natürlich hatte nicht jeder beliebige Bürger die Erlaubnis, in einer Mastaba zu ruhen. Das war ein Vorrecht, das nur denen zugestanden wurde, die Geburt, Begabung, geleistete Dienste oder einfach die Laune eines Tages auf den Gipfel der Beamtenschaft gehoben hatte. Wie sie hier unten in der Nähe des Herrn gelebt hatten, wollten sie dort nicht von ihm getrennt sein, um des Genusses seiner Gunst nicht verlustig zu gehen.

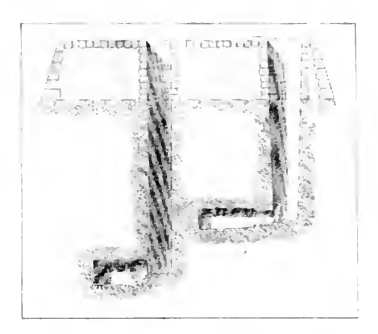


Abb. 46. Senkrechter Schacht in den Mastabas von Gize. (Nach Lepsius.)

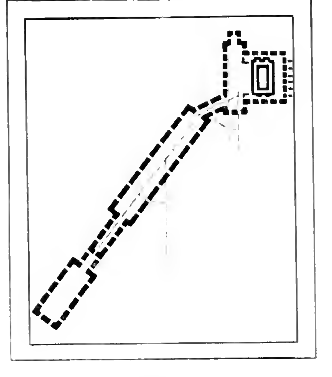


Abb. 47. Schräger Gang im Grab des Ti, aufgenommen von A. Baudry

Ihre Zahl war jedoch groß, der zur Verfügung stehende Raum aber beschränkt, so daß der König ihn mit Weisheit verteilen mußte, wenn es ihm darauf ankam, seine Beamtenschaft zu befriedigen. Die Landanweisungen gingen ganz methodisch, nach einem festen Plan vor sich. Die Mastabas wurden genau in Reihen angeordnet (Abb. 48), die größeren für sich, die kleinen in Inseln von zweien bis dreien. Vor seinem Tode hatte der König mehrere Hunderte von solchen Plätzen, die wie Häuser einer Stadt sein Grab umgaben, verteilt. So boten sie einen einförmigen Anblick. Diese Totenhäuser, oder besser, diese Totenpaläste glichen in allem den Häusern der Lebenden, nur verjüngten sie sich im Gegensatz zu den Stadthäusern symmetrisch nach oben, was ihnen ungefähr das Aussehen von abgestumpften Pyramiden gab (Abb. 49). Sehr wenige Mastabas waren aus getrockneten Ziegeln gebaut, die meisten aus behauenen Steinen oder aus Bruchsteinen kleineren Formates, mit glatter und unverzierter Außenseite. Die Tür sah nach Osten oder Norden, und ausnahmsweise befand sich unter der Firstkante eine Reihe von Luken. Manche Mastabas erreichen 10—12 m Höhe, 50 m Front, 25 m Tiefe. Aber das kommt nur selten vor. Dagegen trifft man solche, die nicht mehr als 3 m hoch und 5 m breit sind. Einige sind von einer Hohlkehle und einem Gesims überragt. Die meisten endigen ohne Übergang mit der letzten Steinschicht in einer Plattform aus Erde, die mit Kalksteinsplittern untermischt ist, und in die hier und da große irdene Krüge bis zum Hals eingegraben sind.

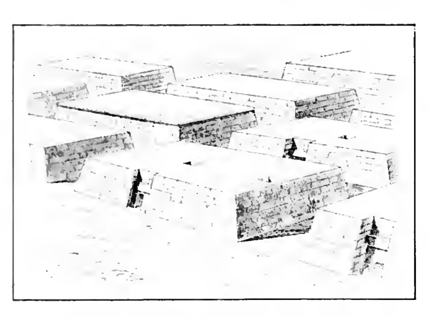


Abb. 48. Ecke der Nekropole von Gîze. (Nach der Rekonstruktion von Chipiez.)

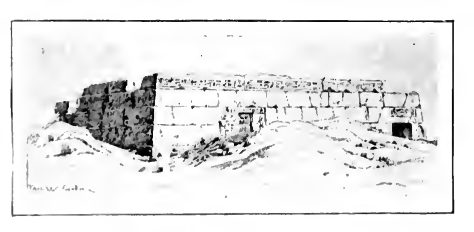


Abb. 49. Mastaba von Gîze. (Nach Lepsius.)

Ich bin der Ansicht, daß die Mastabas nur Weiterbildungen der Sand- oder Steinhaufen sind, welche die ältesten Ägypter über dem Grabe aufhäuften, Weiterbildungen zum regelmäßigen und festgefügten Bau. Der

Baumeister trug recht wenig dazu bei, ihnen die jetzige Form zu geben; er mußte sich streng an die Form halten, die ihm die Überlieferung gab, wenigstens, was das Äußere der Mastabas betraf. Im Innern hatte er um so mehr Freiheit. Anfangs war die memphitische Mastaba wie der Grabhügel massiv, mochte man sie auf die Grabkammer nach ihrer Vollendung aufsetzen, oder mochte man sie zuerst bauen und ein Eingangsloch aussparen, das man am Abend des Begräbnisses oder am folgenden Tage zuschüttete; in beiden Fällen ließ man es sich angelegen sein, an der Ostseite vermittels einer Platte in Türform die Stelle zu bezeichnen, wo der *Ka*, wie man annahm, ein- und ausging (Abb. 50). Diese Scheintür hatte oft natürliche Größe, und sie glich in allen Stücken einer wirklichen Tür, wäre nicht die Türöffnung am hinteren Ende stets vermauert gewesen. Manchmal legte man zwei Scheintüren an; zuerst nur beim Grabe des Königs; dann, als die Privatleute den König nachzuahmen wagten, bei den Reichen und Vornehmen, denen es darauf ankam, daß ihre Seele die Opfergaben in vollem Umfange erhielt. Denn die eine der beiden Türen war dem Norden und seinen Abgaben geweiht, die andere dem Süden und seinen Erzeugnissen. Die Ausschmückung war anfangs bescheiden. Der Name des Besitzers auf dem Türsturz, seine Titel und sein Bild auf den Türpfeilern, das war alles, solange man sich mit der einfachen Scheintür begnügte. Aber bald trieb man die Nachahmung des anfänglich königlichen Privilegs auf die Spitze. Es genügte nicht mehr, daß die Steinplatte den Eingang zur Wohnung vorstellte, — sie sollte die ganze Wohnung vertreten. Dabei benützte man das als Vorbild,

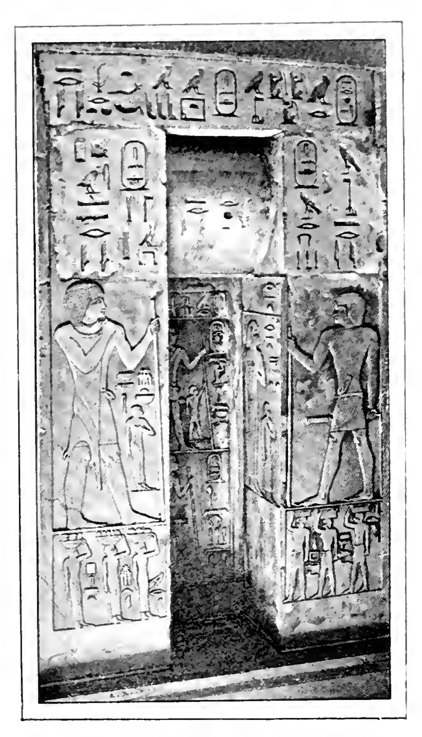


Abb. 50. Scheintür des Scheri (Kairo, Museum).

was wir als das königliche Banner zu bezeichnen pflegen, was aber in Wahrheit das rechtwinklige Gebäude ist, in dem die Könige ihren Horusnamen einzuschließen pflegten. Es bestand aus zwei Teilen: Das untere Feld zeigte eine Hausfassade mit der geschlossenen Tür, das obere Feld einen leeren Raum, in den man die Hieroglyphenzeichen des Königsnamens einschrieb (Abb. 51). So teilte man denn auch die Grabplatte in zwei übereinanderliegende, von einem flachen Bande eingerahmte Abteilungen (Abb. 52). Die untere markiert die ehemalige Scheintür, doch ist diese bis zur Unkenntlichkeit schematisiert. Die Rillen werden flacher, die Pfosten niedriger, das ganze Relief ragt kaum einige Millimeter über dem Grund hervor. In der oberen Abteilung, die der Grabkammer entspricht, sitzt der Tote. Das Opfertischchen steht vor ihm mit allem Schmuck und allen Speisen, die ihm im Jenseits nützlich sein können. Sie waren ihm von unsichtbarer Hand zugestellt, mittels einer besonders dafür bestimmten Vorrichtung, eines Steintisches, der anfangs zwischen die Türpfeiler eingefügt, dann der Stele gegenüber auf den Boden gestellt wurde. Hierauf häufte der Opfernde die Opferspeisen, deren *Ka* sich durch die Kraft der Gebete des Opfernden von den realen Dingen löste und auf das abgebildete Opfer des Tischchens überging, das zu seinem Empfange aufgestellt war. Dieser Totendienst vollzog sich unter freiem Himmel (Abb. 53) und vor den Augen der Vorübergehenden. Aber wenn auch diese Öffentlichkeit des Verfahrens die Wirksamkeit nicht beeinträchtigte, so kam es doch in der Praxis dahin, daß nach dem Weggang des Opfernden die aufgestapelten Speisen ohne Schutz gegen räubernde Menschen und Tiere blieben. Der Tote, für den sie bestimmt waren, lief Gefahr, die besten Stücke einzubüßen, bevor er noch seinen Teil vorweg genommen hatte. Um dem abzuhelfen, ersann man zwei Wege. Entweder brachte man außen an der Ostwand einen Anbau aus Ziegeln an, der rechteckigen Grundriß bei Ka-aper (Abb. 54) hatte, bei Nefer-hetep in Sakkâra (Abb. 55) unregelmäßigen Grundriß zeigte, oder, und das ist die gewöhnliche Anordnung, man verlegte die Scheintür in das Innere des Steinbaus und brachte sie im Grunde einer Nische oder einer ganzen Kammer an. Diese Kammer bleibt oft der einzige Raum in der Mastaba und ist häufig so klein, daß sie in der Masse des Gebäudes verschwindet. Es ist ein Kabinett,

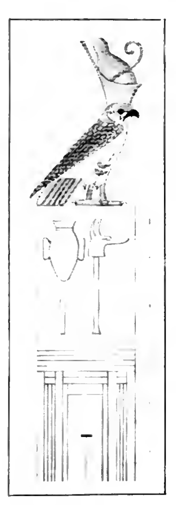


Abb. 51. Horusname des Chefren.

dessen Längsachse der Fassade der Mastaba parallel läuft. Findet sich die Scheintür an einer der Schmalseiten, so hat der Grundriß die Form eines zweiköpfigen Hammers (Abb. 56). Liegt sie dem Eingang gegenüber, könnte man den Plan einem Kreuz mit mehr oder weniger verkürztem Kopfstück vergleichen. Diese einfachen Anordnungen finden sich vorzüglich in den ältesten Teilen von Dahschûr, Medûm, Gîze und Sakkâra neben komplizierteren Typen. Bei denen wird das Einzelzimmer größer, ein zweites tritt hinzu und ein drittes (Abb. 57), bis schließlich die Mastaba eine Reihe oder ein Labyrinth von Sälen und Zimmern ist. Die des Mereru-ka unter der sechsten Dynastie enthält mehr als dreißig Räume (Abb. 58). Es sind zum Teil schmale Kammern, die in der Masse des Bauwerkes versteckt sind; sie sind entweder völlig abgeschlossen oder stehen mit der Außenwelt nur durch einen schmalen Spalt in Verbindung, so daß man kaum die Hand hindurchstecken kann. Das sind die *Serdâb*, in die man die Statuen des Toten und seiner Diener einsperrte, um sie allen zerstörenden Einflüssen zu entziehen. Mehrere andere Räume dienten als Aufbewahrungsort für Hausgerät und Vorräte. Außerdem gab es für die kultlichen Veranstaltungen Säle, deren Dach auf viereckigen Pfeilern oder auf Säulen mit Lotosknospenkapitälen ruhte. Vor dem Eingang lag bisweilen eine Halle (Abb. 59).

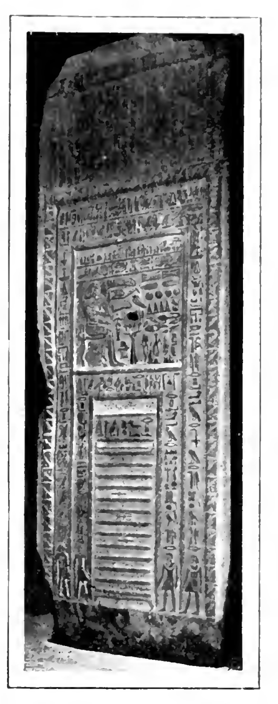


Abb. 52. Stele des Weser in Türform (Kairo, Museum).

Die Scheintür hatte allmählich mehr und mehr ihre ursprüngliche Form eingebüßt. Der Gegensatz von Erhöhung und Vertiefung hatte sich verringert, und schließlich war nichts mehr übrig als eine erhabene Steinplatte, auf der die Zeichnung einer Tür in ganz flachem, fast unmerklichem Relief angedeutet war. Kurz aus der Steintür war die Stele geworden. Doch auch nach ihr strebten alle Teile des Grabes hin, als ob es sich noch um die wirkliche Eingangspforte gehandelt hätte, die ehemals zur Grabkammer geführt hatte. Bisweilen jedoch gab man ihr, wenigstens nach außen hin, ihren alten Charakter wieder. So stellte man im Grab des Mereru-ka (Abb. 60) die Statue des

Toten in Lebensgröße in die Türöffnung; eine Treppe von drei Stufen war vor ihr angeordnet, auf der er, wie man annahm, in die Opferkammer hinabstieg, um die Speisen in Empfang zu nehmen, wenn sich die Opfernden entfernt hatten. Bei Teti (Abb. 61) steht die Figur nicht mehr im Rahmen der Tür, sondern lehnt gegen die Hinterwand, welche die Tür verschließt. Bei Nefer-sechem-Ptah in Sakkâra (Abb. 62) ist die Anordnung komplizierter. Der Tote erhebt sich mit dem halben Oberkörper über die geschlossene Tür und den Türsturz darüber, um sehen zu können, was in der Kammer vor sich geht. Zur Rechten und Linken stehen zwei von seinen Statuen gegen die Wand gelehnt und scheinen ihn zu beschützen. Noch später endlich ragt das Haupt allein über dem Türsturz (Abb. 63) empor. Auf diese Weise verliert die Stele immer mehr ihren unabhängigen Charakter, bis sie schließlich ein einfaches Dekorationselement wird (Abb. 64). Vor ihr, auf der Erde, lag die Opfertafel; zu den Seiten der Türöffnung standen bisweilen, wie bei den Häusern der Lebenden, zwei Obelisken, nur von kleinerem Format, auf denen Name und Titel des Besitzers in großen Schriftzeichen standen (Abb. 65).

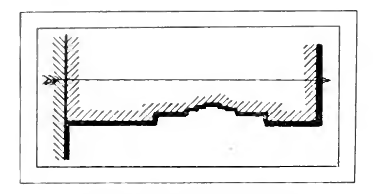


Abb. 53. Fassade der Mastaba des Ma-nefer. (Nach Mariette.)

Nichts deutet darauf hin, daß diese Entwicklung sich nach einer bestimmten Idee vollzogen, noch daß sie zur Schaffung einer Einheitsform der Mastaba geführt hat, in der sich alle Teile in logischer Folge aus einander entwickelten. Bei Ti in Sakkâra (Abb. 66) finden wir wirklich solche Reihenfolge der einzelnen Räume von der Eingangshalle an bis zu der Südwestecke, wo sich die Stele erhebt. Zuerst ein Pfeilersaal, wo der von der Grabkammer aufsteigende Gang mündete, dann ein Korridor, der durch eine Tür in zwei ungleiche Teile zerlegt wurde, eine kleine Kammer zur Rechten für die Frau des Toten, zuletzt die Grabkapelle mit ihren zwei Stelen; dahinter, parallel

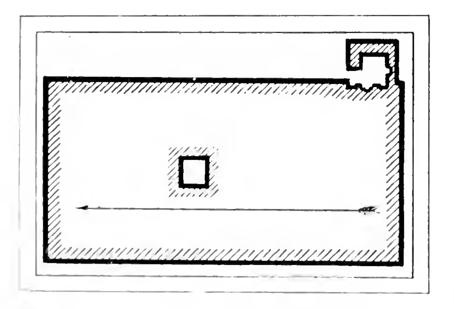


Abb. 54. Kammer und Vorbau der Mastaba des Ka-aper. (Nach Mariette.)

zu ihrer Südwand ein *Serdâb*, in dem die Statuen verborgen waren. Doch ist das wirklich eine Ausnahme. Sonst kümmerte sich in den meisten Fällen der Architekt wenig darum, ob er die einzelnen Kammern in methodischer Reihenfolge anlegte, wenn nur die Kapelle möglichst weit nach Westen lag. Er war nur darauf bedacht, die Zahl der Räume zu vergrößern und damit eine möglichst ausgedehnte Fläche zur Aufnahme von Darstellungen zu schaffen. Er trug hierin den Utilitätsprinzipien Rechnung, die von Anfang an für die Grabanlage maßgebend gewesen waren; denn er verschaffte dem Zeichner die Möglichkeit, die wichtigste Darstellungen in mehreren Räumen zu wiederholen. Wenn dann eine davon soweit zerstört war, daß sie ihre Wirkung einzubüßen im Begriff stand, traten die Wiederholungen ein und verschafften nun ihrerseits den Toten seine Revenuen.

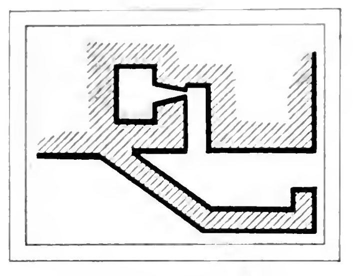


Abb. 55. Vorbau der Mastaba des Nefer-hetep. (Nach Mariette.)

Gegen Ende der memphitischen Zeit fiel es dem Architekten sogar ein, die Grabkammer böte, tief vergraben unter der Mastaba, und von ihr durch eine kompakte Betonmasse getrennt, bessere Aussichten für die Unzerstörbarkeit der Darstellungen, als der Oberbau. So speicherte er denn dort unten eine letzte Reserve von Wandbildern auf, für den Fall, daß die Bilder über der Erde ihre Kraft einbüßten. Er ersann daher ein neues Modell (Abb. 67), von dem wir gute Exemplare unter den Ziegelgräbern in der Umgebung der Pyramiden von Pepi II. seit 1881 entdeckt haben.

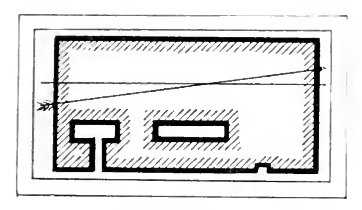


Abb. 56. Mastaba des Zaza-em-anch (Nach Mariette.)

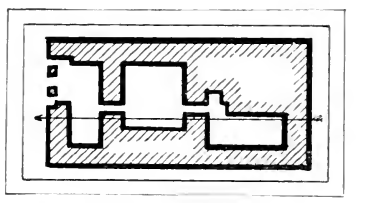


Abb. 57. Mastaba des Cha-bau-Ptah. (Nach Mariette.)

Diese Art Mastaba ist aus getrockneten Ziegeln direkt auf den Sand gebaut. Zunächst ist nur eine an der Westwand angebrachte Stele zu sehen, wie bei den alleräItesten Typen, oder eine Nische,

vor der sich die Familie zum Opfer vereinigte. Im Innern ist der Schacht durch eine Art Hof ersetzt, in dessen westlichstem Ende der Platz für den Sarg vorgesehen war. Fünf Kalksteinplatten bildeten eine lange, niedrige Kammer, deren Deckplatte durch einen aus Ziegeln gebauten Bogen (mit einem Radius von 50—60 cm), von dem Gewicht der bis zur Plattform aufgeschichteten Massen entlastet wurde. Die Seitenwände waren mit Skulpturen und Malereien von Lebensmitteln und Kleidern geschmückt und dienten so als Magazine. Dahinein schob man dann den Sarg, mauerte die vordere Öffnung zu und verschloß den Hof. Wenn der Tote nicht in einem Holz- sondern in einem Steinsarg lag, ließ man die ganze Deckenkonstruktion auf diesem ruhen, da er ja die solideste Unterlage abgab; der Deckel war zugleich die Decke der Kammer, auf die man Opferspenden und die Statuen wirr durcheinander häufte, ehe man die Mumie ihrer ewigen Ruhe überließ.

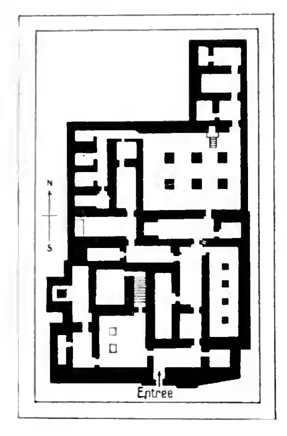


Abb. 58. Mastaba des Mereru-ka. (Nach Morgan.)

So wies also die memphitische Mastaba, als ihre Entwicklung vollendet war, zwei dekorierte Hauptteile auf, Grabkammer und Kultraum, die untereinander durch einen undekorierten Schacht oder Korridor verbunden wurden. Diese Bestattungsart wurde bei den reicheren Klassen von der Einmündung des Fajûm bis zum Herzen des Delta fast ausschließlich angewendet, hatte sich aber nicht auf die Gegenden ausgedehnt, in denen der Hof gewöhnlich nicht residierte. Wo in Oberägypten weite Sandflächen am Fuß der Randgebirge die vornehmen Herren einluden, sich Mastabas zu errichten, überwog ein Typus, der gleichzeitig auf die thinitische wie auf die memphitische Form zurückging, aber mit der ersten nicht näher verwandt war. Er ist wie in El-Kâb oder Dendera (Abb. 68) halb in die Erde ein-

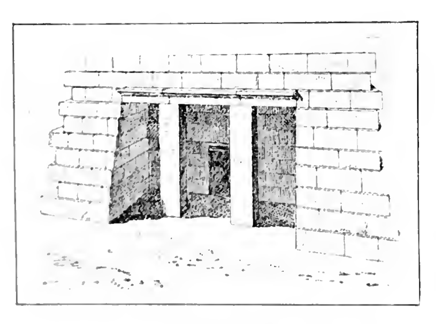
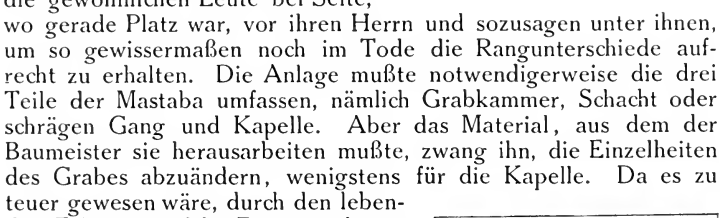

Abb. 59. Säulenhalle der Mastaba des Ti.



Abb. 60. Scheintür des Mereru-ka.

gegraben. Man steigt auf einer schiefen Ebene oder einer Treppe hinunter, dort ruht der Tote in geringer Tiefe in einer Höhlung, die mehr einer Grube als einem Zimmer ähnelt. Ebenso war das Felsengrab beliebt, das am Rande des Gebirges in einem in beträchtlicher Höhe über der Ebene horizontal verlaufenden Gang von Kalk- oder festem, feinem Sandstein ausgehöhlt wurde. War der Platz einmal gewählt, so wurden von Geschlecht zu Geschlecht alle Mitglieder der Familie und der Dienerschaft dort begraben. Die Vornehmen in Reihen in derselben Höhe einer neben dem andern, die gewöhnlichen Leute bei Seite,



wo gerade Platz war, vor ihren Herrn und sozusagen unter ihnen, um so gewissermaßen noch im Tode die Rangunterschiede aufrecht zu erhalten. Die Anlage mußte notwendigerweise die drei Teile der Mastaba umfassen, nämlich Grabkammer, Schacht oder schrägen Gang und Kapelle. Aber das Material, aus dem der Baumeister sie herausarbeiten mußte, zwang ihn, die Einzelheiten des Grabes abzuändern, wenigstens für die Kapelle. Da es zu teuer gewesen wäre, durch den lebenden Fels eine solche Zimmerreihe zu bohren, wie man sie in Memphis bei Mereru-ka sieht, begnügte man sich fast immer mit einem einzigen Saal, der als Empfangshalle und zugleich als Kultraum diente. Waren mehr Räume gefordert, so überschritt die Zahl selten drei bis vier. Das Grab des Zauti in Kasr-es-Sajâd war mit flachem Bogen überdeckt, sonst aber war die Decke wie bei den Steinmastabas eben. Wenn es sich mit der Himmelsrichtung vereinigen ließ, brachte man die Stele dem Eingang gegenüber an, in einer Nische, die ungefähr in der Mitte der Hinterwand ausgespart war; andernfalls meißelte man sie in die Westwand oder, besser,

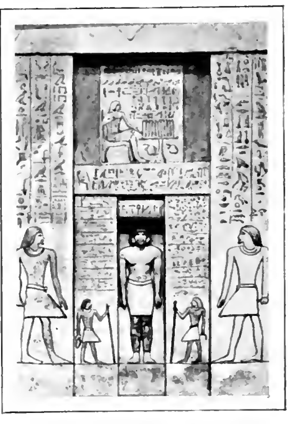


Abb. 61. Scheintür des Teti (Kairo, Museum).

lehnte sie an diese an. Die Nische diente dann als *Serdâb* für die Statuen des *Ka;* auch diese waren zum Teil frei gebildet, zum andern Teil ebenfalls aus dem lebenden Fels ausgespart. So unterscheidet sich das Felsengrab eigentlich nur durch die regelmäßige Form von einer Steinbruchanlage. Das gilt von Kom-el-ahmar, Kossêr-el-Amarna, Meïr, bei Achmîm und in Kasr-es-Sajâd. Bisweilen jedoch zeigen sich Spuren von künstlerischer Absicht. So ahmen im Grab des Ifai die Deckenreliefs Palmenstämme nach, wie sie das Dach der Häuser trugen. Die Kulträume der Fürsten von Elephantine sind wahre Tempelsäle. Beispiele dafür sind das Grab des Mechu (Abb. 69) mit drei Reihen von je sechs Säulen, mit der Nische und den Stelen, zu denen man auf einer kleinen Treppe hinaufsteigt, und mit der drei Fuß hohen, zwischen zwei Säulen der mittelsten Reihe stehenden Opfertafel aus Stein, ferner das Grab des Sabni mit den 14 viereckigen Pfeilern in zwei Reihen Tiefe, mit der engen Tür, die in einem Drittel der Höhe von einem dreieckigen Türsturz in zwei Teile zerschnitten wird, wodurch in der monumentalen Tür eine andere, kleinere, abgegrenzt wird. Das ist rohe Arbeit mit schlechten Proportionen, barbarisch in Zeichnung und Ausführung, wenn man sie mit dem, was man in Memphis gesehen hat, zusammenhält, aber die Lage der Gräber ist so ausgezeichnet, daß diejenigen, die sie gewählt haben, einen feinen Natursinn besessen haben müssen, der bis zu einem gewissen Punkte ihren Mangel auf dem Gebiete der Kunst wieder wettmacht. Von dem Vorplatz vor der Etage, in der die Vornehmen ruhen, schweift der Blick frei bis zu den Grenzen des Horizontes; so umfaßte der *Ka*, wenn er aus der Nacht der Grabkammer heraustrat, mit einem Blick die ganze Ausdehnung des Gebietes, das er einst beherrscht hatte, den Fluß und seine eilenden Wellen, die veränderlichen Inseln, die vom Wüstensand bedrohten Felder, die Dörfer inmitten der Palmenhaine, und hinten die Berge, in denen ihn unlängst die Jagd so oft in ihrem Bann gehalten hatte.

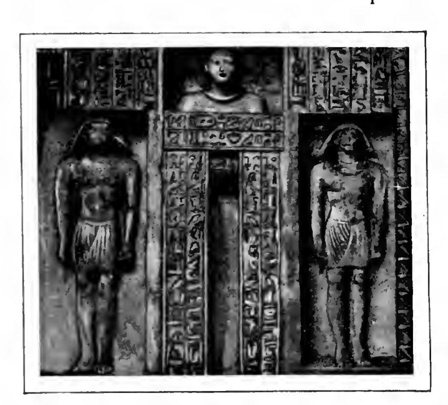


Abb. 62. Scheintür des Nefer-sechem-Ptah.

Auch die Gräber der Pharaone sind so angelegt, daß sie weit-

hin das Tal beherrschen. Sie erstrecken sich in langer Reihe am Rande der libyschen Wüste und begleiten einander ablösend von Abu-Roâsch bis Gîze, von Gîze bis Sakkâra, von dort bis Dahschûr und weiter bis Medûm tagelang den Nilaufwärtsreisenden. Zoser, ein König der dritten Dynastie, besaß in Bêt-Challâf als König von Ägypten eine gewaltige Mastaba aus Ziegeln in thinitischem Typus (vergl. Abb. 12). Als König des Nordlandes legte er sich in Sakkâra ein zweites Grab in der für uns wenigstens neuen Art an (Abb. 70), und zwar sind die Zimmer für den *Ka* bei diesem in den Felsen hineingearbeitet und ähnlich angeordnet, wie die des ersten Grabes in Bêt-Challâf. Nur ist die Anlage hier komplizierter (Abb. 71). Man betrat es durch vier Tore, von denen das Haupttor sich nach Norden öffnete, und, nachdem man ein Labyrinth von Korridoren, von niedrigen Zimmern und Säulengängen durchschritten hatte, stand man am Rande eines Mittelschachtes, auf dessen Grund eine letzte Grube gegraben war, die eine Art Steinstöpsel abschloß, ohne Zweifel zum Schutze des dem Toten beigegebenen Schatzes. Der Oberbau besteht nicht aus Ziegeln, sondern aus grobkörnigem Kalkstein aus den Bergen in der Umgebung. Daraus erklärt sich möglicherweise die Legende, Zoser sei der erste gewesen, der Steinbauwerke errichtet habe. Die Basis bildet ein Rechteck von 120 m Länge und 107 m Breite. Dem Aussehen nach könnte man glauben, das Ganze bestände aus sechs übereinandergesetzten Mauerblöcken mit abgeschrägten Seiten, von denen jedesmal der obere Block gegen den unteren um 2 m zurücktritt, so daß sie allmählich immer kleiner werden und schließlich 60 m über dem Erdboden in einer Plattform endigen. Indessen trügt dieses Aussehen. Der Bau besteht nicht aus Mastabas von immer kleineren Dimensionen, die man auf-

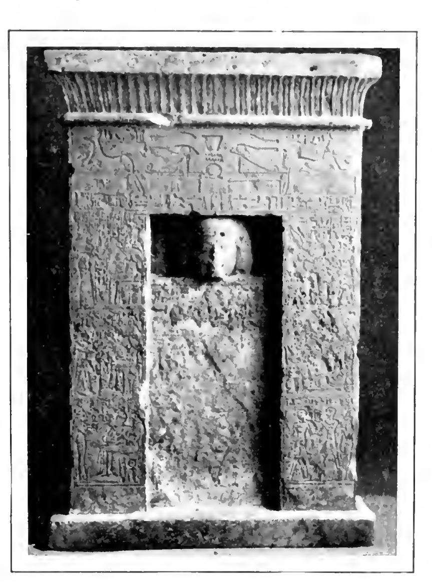


Abb. 63. Stele des Neb-iri in Türform (Kairo, Museum).

einandergesetzt hat, vielmehr wurde der Mittelkern mit einem Male gebaut, dann wurde er auf den vier Seiten mit parallel laufenden Mauermänteln bekleidet, die fünfmal in verschiedenen Höhen endigen und so die fünf aufeinanderfolgenden Etagen bilden. Man nennt das Bauwerk heutzutage die *Stufenpyramide;* es ist aber keine wirkliche Pyramide. Als Zoser sie seinen Baumeistern in Auftrag gab, wünschte er ein Grab, das die seiner Vorgänger und auch sein eigenes, das er sich nach der alten Art in Bêt-Challâf baute, übertraf. Indessen näherten sich die Böschungen der Mastaba zu sehr der Senkrechten, als daß er sie mit den kleinen Steinblöcken, die zu seiner Zeit beliebt waren, bis zu der gewünschten Höhe bauen konnte, ohne Gefahr zu laufen, daß sie unter ihrem eigenen Gewicht zusammenbrachen. Um diese Gefahr zu vermeiden, umgab er sie mit fünf abgestuften Mänteln. Diese stützten den Kern und stützten wieder einander, wodurch sie dem Ganzen die nötige Festigkeit gaben. Diese erhöhte und verstärkte Form der Mastaba blieb mehrere Generationen hindurch Mode. Noch fast anderthalb Jahrhunderte nach Zoser benützte sie Snofru, der erste König der sechsten Dynastie. Die falsche Pyramide bei Medûm (Abb. 72), wo er als König von Oberägypten seinen Sitz gewählt hatte, besteht wie die sogenannte *Stufenpyramide*, aus großen, gemauerten Würfeln mit schrägen Seitenflächen, die nach oben jedesmal ein wenig zurücktreten. Aber sie haben quadratischen, nicht rechteckigen Grundriß, man zählt nur vier, und ihre Abstufung ist rein eine Laune des Baumeisters, die durch keinen technischen Grund gerechtfertigt wird. Der Kern des Bauwerks ist nämlich nicht aufgemauert, sondern eine natürliche Erhebung, deren Festigkeit über jeden Zweifel erhaben war. Das Mauerwerk,

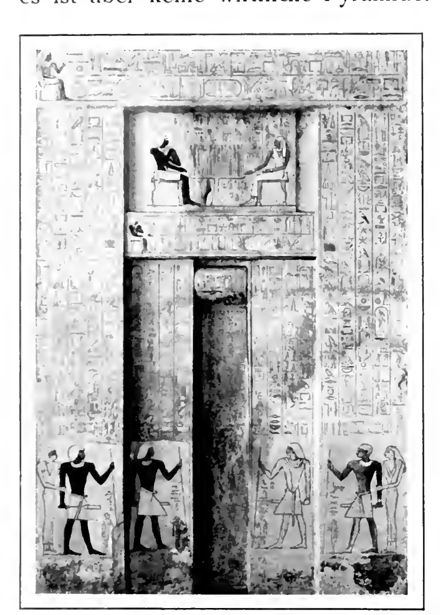


Abb. 64. Stele des Nen-cheft-ka (Kairo, Museum).

das sie maskiert, setzt sich aus Schichten prachtvollen Kalksteins zusammen. Die vier abgestuften Würfel sind voneinander unabhängig, wahrscheinlich wurde der oberste nie vollendet.



Abb. 65. Obelisken des Ptah-hetep und Mait (Kairo, Museum).

Die Anlage in Medûm war die letzte ihrer Art; von da an bauten die Könige während der ganzen memphitischen Zeit nur Pyramiden. Ihre Form geht meiner Meinung nach nicht auf die länglichen Erdhaufen mit fast senkrechten Seiten und flachem Abschluß zurück — die Urform der Mastaba — sondern auf Steinanhäufungen mit sanft ansteigenden Seiten, die in einer Spitze endigten, wie sie in den Gebieten Unterägyptens angewendet sein mögen. Eine Überlieferung erzählt, der vierte König der ersten Dynastie, Wenefes habe die Pyramide gebaut, die man zur griechischen Zeit bei Kokome sah. Das ist möglich; aber die älteste, die wir kennen, befindet sich in Dahschûr, wo sie sich Snofru als König von Oberägypten baute. Von jetzt ab besteht das Grab nicht mehr allein aus der Pyramide, sondern es kommt eine Kapelle mit unterirdischen Magazinen hinzu. Ein gepflasteter Hof umgibt sie, der seinerseits wieder von einer quadratischen oder rechteckigen Mauer eingefaßt wird (Abb. 73). Ein gepflasteter Weg verbindet die Anlage mit einem Tempel in der Residenz am Rande des bebauten Landes.

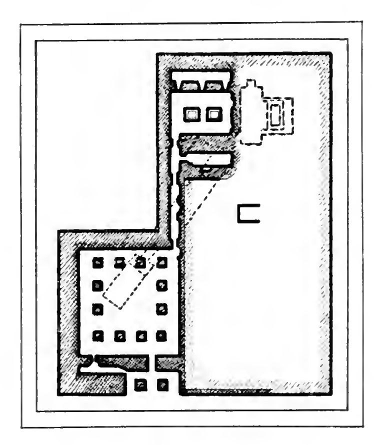


Abb. 66. Plan des Grabes des Ti. (Nach Mariette.)

Die Gemächer des *Ka* waren in der Pyramide oder unter ihr versteckt; er selbst nahm die Opfer in der Kapelle neben der Pyramide in Empfang. Außerdem wurde er als lebender Gott neben den andern Göttern im Stadttempel verehrt. Was die Pyramiden sind, ist bekannt (vergl. Abb. 41). Der Steinhaufen, aus dem sie bestehen,

ruht auf viereckiger Basis. Die vier Seiten sind nach den Himmelsrichtungen orientiert wie bei den Mastabas, allerdings oft ebenso ungenau wie diese. Ihre Höhe schwankt zwischen 146,50 m bei Cheops (Abb. 74) und 22 m bei Unis. Aber, wie verschieden auch bei den einzelnen die Abmessungen sind, der Grundplan war doch ein für allemal vor der Bauausführung festgestellt, und man suchte ihn ohne Abänderung bis zur Fertigstellung durchzuführen. Manchmal jedoch verbesserte man ihn im Laufe der Arbeiten und vergrößerte die Abmessungen der ganzen Anlage, wodurch auch Änderungen im Innern notwendig wurden. So geschah es wahrscheinlich bei den Pyramiden des Chefrên und Mykerinos, dagegen scheint die des Cheops in einem Zug gebaut zu sein. Sie liegt über einer älteren Grabanlage, die mit grobbehauenen Steinen ummauert wurde; diese wurden dann ihrerseits mit einem Belag von schweren Blöcken bekleidet (Abb. 75).

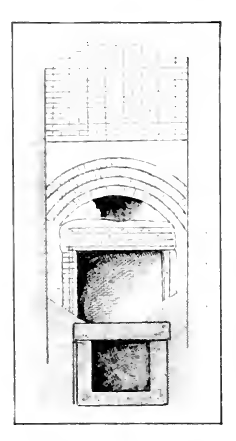


Abb. 67. Ofenmastaba der sechsten Dynastie.

Derartige Entwurfsänderungen während des Baues finden sich vornehmlich in der vierten Dynastie, als das Konstruktionsschema noch nicht genügend durch die Praxis gefestigt war und die Baumeister sich unter Umständen verleiten ließen, mehr zu wagen, als für die Festigkeit des Bauwerkes gut war. So hatten die Architekten der Cheopspyramide, um zu verhüten, daß die Decke der Grabkammer unter dem Druck der 100 m starken Steinmassen einstürze, über ihr, in der Mittelachse übereinander, Hohlräume zur Entlastung ausgespart. Hierdurch wurde der stärkste Druck von der Mitte auf die Seiten abgeleitet. Doch wurde dieser Versuch, wenn er auch von Erfolg begleitet war, in der Zukunft nicht wiederholt.

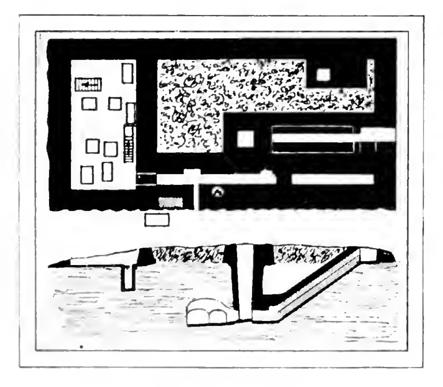


Abb. 68. Grab des Idu in Dendera. (Nach Petrie.)

Von der Mitte der fünften Dynastie an zeigt die Mehrzahl der

Pyramiden eine fast gleiche Anlage, nur führt sie die Dimensionen auf ein kleines Maß zurück, ohne daß dadurch die Sicherheit der Mumie beeinträchtigt wurde (Abb. 76). Ein schräger Gang mündete unter der Mitte der Nordseite, genau in der Höhe der ersten Steinlage. Sein Eingang wurde durch das Pflaster des Hofes verdeckt; ihm folgte ein niedriger Wartesaal, dann ein ebener Korridor, der ungefähr in der Mitte durch Fallblöcke aus Granit gesperrt wurde, und ein Vorzimmer (Abb.77), das nach rechts hin mit der Sargkammer, nach links hin mit einem *Serdâb* oder einem Vorratsraum in Verbindung steht. Vorzimmer und Sargkammer tragen ein spitzes Dach aus Kalksteinplatten, die sich in drei Lagen übereinander sparrenförmig gegenseitig stützen. Gelegentlich war der ganze Oberbau aus großen Blöcken feinen Kalksteins gebildet, wie bei Unis. Meist aber besteht der Kern aus grobkörnigem Kalkstein vom nahen Gebirge, und nur zur Bekleidung wird eine feinere Sorte verwendet.

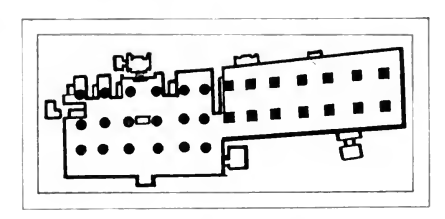


Abb. 69. Gräber des Mechu und Sabni in Assuan. (Nach Morgan.)

So ungeeignet sonst geometrische Figuren sind, auf das Gefühl zu wirken oder künstlerischen Genuß zu verschaffen, so verfehlen doch die Pyramiden, wie sie von den Ägyptern in die Landschaft gesetzt sind, niemals, einen tiefen Eindruck auf den zu machen, der sie zum ersten Male sieht. Und die Wirkung ist nicht geringer, wenn man an Stelle des fertigen Bauwerkes nur die ersten Anfänge vor sich hat. Ein König der dritten Dynastie Nefer-er-ke-Rê hatte in Zâwijet-el-Arjân die Gräben für die Unterbauten seines Grabes gezogen und den schrägen Korridor mit den Gleitflächen angelegt, über die die Steinblöcke geschafft wurden, um in den Totenkammern verbaut zu werden (Abb. 78). Die Arbeiten wurden in dem Augenblick unterbrochen, als man die untersten Granitlagen gelegt hatte; nur eine wunderbare ovale Granitplatte,

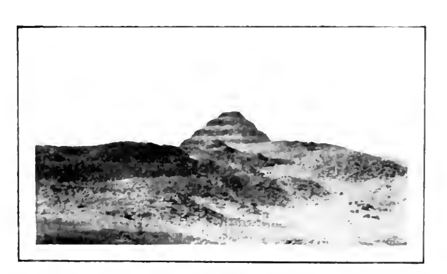


Abb. 70. Stufenpyramide.

die für die Libationen bestimmt war, ragt über die Oberfläche hinaus (Abb. 79). Alles in allem ist es nur eine 30 m tiefe Grube in Form eines T, und dennoch vergißt man nie den Eindruck, den man beim Hinabsteigen hatte. Der Reichtum und die Bearbeitung der Steinblöcke, die Vollkommenheit im Schnitt der Stoßkanten und Fugen, die unvergleichliche Feinheit der Granitplatte, die Kühnheit der Linien und die Höhe der Seitenwände, alles vereint sich zu einem Ganzen von einzigartiger Wirkung.

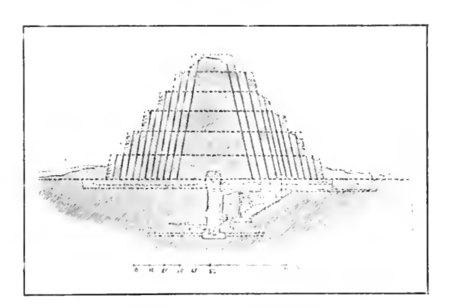


Abb. 71. Schnitt durch die Stufenpyramide. (Nach Vyze.)

Die Kapellen der vollendeten Pyramiden machten nicht diesen Eindruck fast brutaler Gewalt. Es waren Gebäude nur mäßigen Zuschnittes, die von der Ostwand der Pyramide beginnend, sich in der Richtung von West nach Ost bis zur Umfassungsmauer erstreckten. Die einzige Kapelle, die unversehrt auf uns gekommen ist, die des Snofru, umfaßt zwei kleine dunkle Zimmer, ohne Verzierungen oder Inschriften, dahinter einen Hof und in diesem zwei unbeschriebene Stelen, die sich kräftig von dem Pflaster abhoben. Von dem Totentempel des Cheops ist nur die Pflasterung erhalten, und auch der des Chefrên ist stark zerstört (Abb. 80).

Nun hat man neuerdings mehrere Totentempel von Königen aus der fünften Dynastie ausgegraben, vor allem die des Sahu-Rê und des Ne-woser-Rê. Den Eingang bildeten Torbauten (Abb. 81), die am Fuß des Randgebirges angelegt waren; eine lange Rampe stieg zum Hauptgebäude empor, dessen Anordnung bei den einzelnen Tempeln verschieden war; bei Sahu-Rê z. B. (Abb. 82) führt ein dunkler Korridor in einen Säulenhof; daran schloß sich eine komplizierte Anlage von Zellen und Magazinen; an der Hintermauer barg

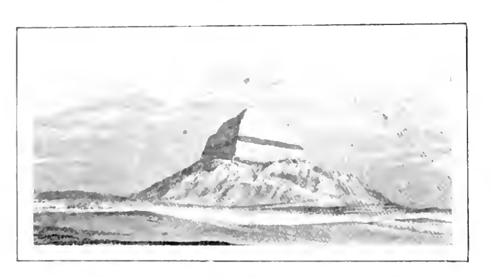


Abb. 72. Die falsche Pyramide von Medûm.

sich die Stele in Form einer geschlossenen Tür, vor der man die Totenopfer für den gestorbenen König darbrachte. Es war ein Tempel, dem das Allerheiligste fehlte, oder besser die Grabkammer hatte für diese Anlage dieselbe Bedeutung wie für den wirklichen Tempel das Allerheiligste. Denn dort wohnte, gegen äußere Angriffe geschützt, der Besitzer. Die Stele bildete dazu den Geheimeingang, der für die Ewigkeit verschlossen war. Aber man legte wenigstens auf der Schwelle die Opfergaben nieder. — Hin und wieder trifft man in Inschriften aus Sakkâra ein merkwürdiges Hieroglyphenzeichen: einen Obelisken auf einer abgestumpften Pyramide und dabei die Sonnenscheibe, die manchmal auf der Spitze des Obelisken zu balanzieren scheint. Damit wollte man einen Tempel bezeichnen, den der König dem Sonnengotte Rê von Heliopolis in der Nähe seines Grabes in der Residenz geweiht hatte; aber durfte man etwa annehmen, daß damit ein getreues Bild von dem Tempel gegeben werden sollte, oder mußte man nicht vielmehr meinen, daß in der Zeichnung Elemente vereinigt würden, die in Wirklichkeit getrennt waren? Die deutschen Grabungen haben bei Abusîr Tempelreste freigelegt, die beweisen, daß wirklich der Obelisk auf der Pyramide stand, nicht daneben. Eine schmale Rampe führte zwischen zwei Seitenmauern vom Palast des Ne-woser-Rê zum Tempel; dieser bestand aus einem rechteckigen Hof von 100 m Länge und 80 m Breite, dessen Längsachse von Osten nach Westen lief. Eine Ziegelmauer umgab ihn; man betrat ihn durch eine Art Pylon inmitten der Ostseite. Die Pyramide nahm die ganze westliche Hälfte der ummauerten Fläche ein, aber es war nicht eine klassische Pyramide wie die von

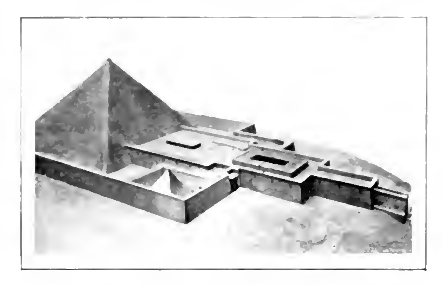


Abb. 73. Die Pyramide des Ne-woser-rê. (Nach der Rekonstruktion von L. Borchardt.)

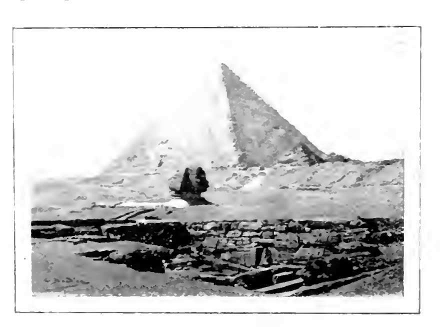


Abb. 74. Die große Pyramide mit dem Sphinx.

Gîze, sondern mehr eine viereckige Mastaba, ähnlich denen, aus denen sich die Pyramide von Medûm zusammensetzte (Abb. 83).

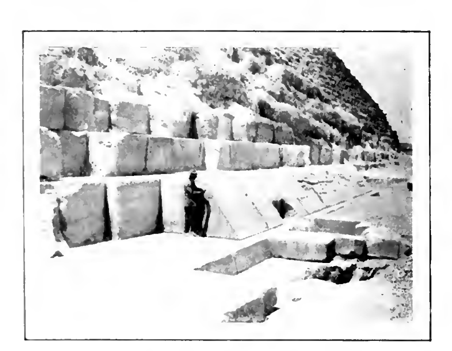


Abb. 75. Die unterste Lage von der Bekleidung der großen Pyramide.

Sie war wahrscheinlich 20—30 m hoch, ihre Seite maß 40 m; drei Seiten waren glatt, an die vierte, die Südseite, stieß eine Kapelle, von der aus man durch eine Tür die Treppe zur Plattform erreichte. Der Vorhof zu diesem eigenartigen Bauwerk war im Osten, Süden und Norden von langen, überwölbten Gängen eingefaßt, von denen der südliche zu der obengenannten Treppenkapelle führte, der nördliche zu Zellen, die als Speicher für Vorräte dienten, als Wohnungen für die diensttuenden Priester und als Aufbewahrungsort der Kultgeräte. Im Hof befand sich eine von tiefen Rillen durchzogene, gepflasterte Anlage in Form eines Parallelogramms; diese Rillen mündeten im Osten in einer Reihe von zehn Alabasterbassins; im Westen lag fast am Fuß der Pyramide eine ungeheure Opfertafel aus Alabaster in einem kleinen, von niedrigen Mauern umgebenen Bezirk. Wenn auch recht viele Einzelheiten der Anordnung dunkel und unverständlich sind, eins ist jetzt gewiß: der Obelisk entsprach sowohl dem Allerheiligsten als auch dem Gotte, der dort verehrt wurde. Wir sind so gewöhnt, die ägyptischen Götter als Wesen von Fleisch und Blut zu betrachten,

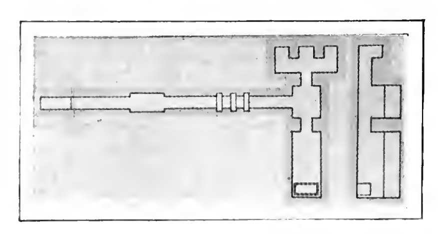


Abb. 76. Plan der Unis-Pyramide.

als Menschen oder Tiere, daß wir einigermaßen überrascht sind, wenn einer unter ihnen in der Form einer leblosen Sache erscheint. Und doch ist hier der Obelisk der Gott selbst, ja mehr noch, der Sonnengott. Um uns gleichsam auch gar keine Zweifel daran zu lassen, haben die Ägypter an der Südseite eine der Sonnenbarken aus Ziegeln nachgebildet, in ihrer ganz speziellen Form und mit ihrer Ladung heiliger Geräte (Abb. 84).

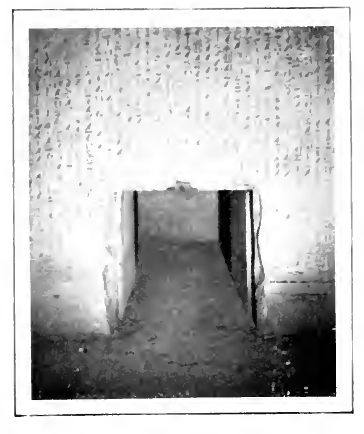


Abb. 77.
Verbindungstür zwischen Vorkammer und Grabkammer in der Pyramide des Unis.

Gewiß, es erscheint auf den ersten Blick widersinnig, etwas so Leichtes und Bewegliches, wie ein Schiff, auf dem Wüstensande schwerfällig nachahmen und unbeweglich hinstellen zu wollen. Doch ist dies die, wenn auch peinliche, Konsequenz ihres Verlangens nach Dauer, das sich in allen ihren Werken kundtut. Einst mußte die Gottesbarke trotz der sorgfältigsten Pflege in Staub zerfallen, und dann konnten die Umstände gerade so liegen, daß man nicht gleich eine neue bauen konnte. Da sollte die Barke aus Ziegeln für die wirkliche eintreten, zumal sie umsomehr Chancen hatte, ihren Zweck zu erfüllen, als es ja schwerer war, sie zu beschädigen oder zu zerstören. Denn sie würde ihren Dienst beim Sonnengott erfüllen, solange noch ein Bruchstück von ihr übrig war.

Ebensowenig wie die Anlage bei Abusîr war die beim Sphinx ein wirklicher Tempel (Abb. 85). Es war eine Art Wartehalle, die vor der zweiten Pyramide (am Rande des bebauten Landes) gebaut war. Mit dieser verband sie ein in seinen Spuren noch heut erkennbarer Weg. Dort sammelten sich die Festzüge, die sich an bestimmten Tagen zum Grabtempel des Chefrên begaben, um den Totenkult ihres verstorbenen Herrschers zu versehen. Obwohl der Grundriß ganz einfach ist, ist dennoch die Bestimmung mancher Teile nicht klar. Ein Saal von 20 m Länge und 7 m Breite nimmt die Mitte ein, sein Dach wurde von einer Mittelreihe von sechs Pfeilern, Monolithen von 5 m Höhe, getragen. An die Mitte des ersten setzt in Form eines T ein zweiter Saal von 17 m Länge und 9 m Breite;



Abb. 78.
Schräger Gang in Zâwijet-el-Arjân.

dieser war mit zehn Pfeilern in zwei Reihen geschmückt. Das Tageslicht drang durch schräge Löcher ein, die oben in die Mauern eingelassen waren. Der Sechspfeilersaal ist der Mittelpunkt, um den sich alle andern Gemächer gruppieren; im Osten steht er mit einer länglichen Galerie in Verbindung, die, zur Fassade parallel laufend (Abb. 86), beidemal in einer rechteckigen Kammer endigt. Von seiner Südwestecke aus führt ein Gang zu einem Geheimgemach, das von sechs paarweise übereinanderliegenden Nischen gebildet wird. In der Nordwestecke beginnt der Korridor, der in senkrechter Steigung zum Plateau hinaufführt. Der Kern des Gebäudes besteht aus Kalkstein von Turra, Wandbekleidungen, Pfeiler, Decke und Fassade (Abb. 87) aus gewaltigen Granit- und Alabasterblöcken, die mit höchster Vollkommenheit zugehauen und poliert sind, aber sonst keinerlei Schmuck aufweisen. Wie in dem unvollendeten Grab des Nefer-er-ke-Rê erreicht auch hier der Baumeister die beabsichtigte Wirkung ohne jede fremde Zutat, nur durch die Reinheit der Linien und durch die Richtigkeit der Proportionen.

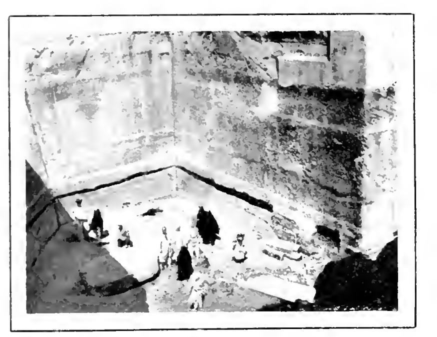


Abb. 79. Boden und Granitplatte in der unvollendeten Pyramide von Zâwijet-el-Arjân.

Da die Erhaltung dieses Bauwerkes eine recht vollständige ist, könnte man an seiner Hand und unter Zuhilfenahme der bei Abusîr und der bei den Pyramidentempeln gemachten Erfahrungen wohl versuchen, einen allgemeinen Plan der gewöhnlichen Tempel aufzustellen. Und doch ist dies unmöglich; die Rechnung weist noch zuviel Unbekannte auf, als daß man sie lösen könnte. Dennoch glaube ich nicht zuviel zu sagen, wenn ich behaupte, daß den Tempeln dieser Zeit noch einige Teile fehlen, die wir an den Tempeln späterer

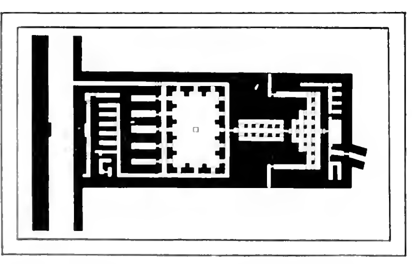


Abb. 80. Plan der Kapelle des Chefrên. (Nach Steindorff.)

Zeit zu finden gewöhnt sind. So z. B. die Pylone, bei denen das hohe Torgebäude von zwei massiven Türmen flankiert wird. In dieser Zeit führen die Tore (so wie in der saitischen Epoche die Tore der Stadt Theben) noch direkt durch die Umfassungsmauern. Die Tür, die von einer offenen Säulenhalle eingefaßt ist, führt auf einen Hof, an dessen Seiten und in dessen Mitte Opfertafeln und Kultgeräte verteilt sind. Dahinter erhebt sich das Hauptgebäude, dessen Anordnung im einzelnen nicht genau anzugeben ist. Das Allerheiligste befindet sich sicherlich ganz im Hintergrunde; gehörten aber die Nebenräume schon damals der Göttin-Mutter und dem Gott-Sohn an?

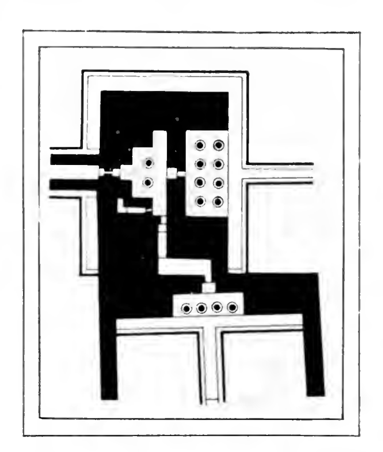


Abb. 81. Plan des Torbaus zur Pyramide des Ne-woser-Rê. (Nach L. Borchardt.)

Klar aber geht aus dem Studium der Räume hervor, daß eine Menge später allgemein gebrauchter Bauglieder schon damals verwendet wurden: das Gesims mit der Hohlkehle, die vorspringenden löwenköpfigen Wasserspeier, Löwenbilder zum Schutz des Tempels (Abb. 88), quadratische Pfeiler, Palmen- und Lotosknospensäulen. Die Palmensäule wird unter der fünften Dynastie besonders gern verwendet; bei Sahu-Rê noch ein wenig schwerfällig, ist sie bei Unis schlank und leicht geworden (Abb. 89). Als Kapitell dient ein Strauß von Palmenblättern, die am Säulenschafte mit vier Bändern befestigt sind, und deren Spitzen sich unter dem Druck des Abakus graziös umbiegen. Die Lotossäulen von Sahu-Rê und Schepses-Ptah (Abb. 90) haben eine kreisrunde Basis; die vom Tempel des Ne-woser-Rê sind

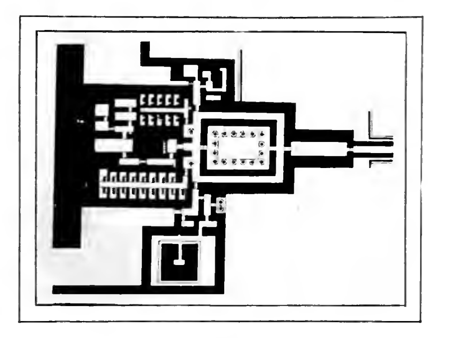


Abb. 82.
Plan der Kapelle des Sahu-Rê.
(Nach L. Borchardt.)

in der Basis rechteckig, runden sich aber nach oben hin ab und sind am oberen Ende fast kreisförmig (Abb. 91). Sie bestehen, mit geringen Abweichungen, aus vier bis sechs Bündeln von Lotosstengeln, die an ihrem unteren Ende zwiebelförmig verdickt und mit dreieckigen Blättern geschmückt sind. Die Knospen, deren Stengel oben durch vier oder fünf Bänder zusammengehalten werden, bilden in Form eines Buketts das Kapitäl; bisweilen schieben sich zwischen diese halbgeöffneten Knospen noch andere, eben hervorkommende, um die Lücken, die über den Bändern entstehen, zu füllen. So zeigt uns das Studium der Ruinen, daß der Baumeister der memphitischen Zeit, der bei den Gräbern der Könige durch das Gigantische hatte wirken wollen, bei den Tempeln der Götter einen andern Weg einschlug. Hier zog er Kraft und Eleganz der ungeheuren Größe vor.

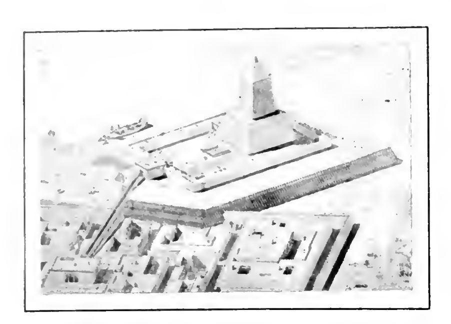


Abb. 83. Sonnentempel des Ne-woser-Rê. (Nach der Rekonstruktion von L. Borchardt.)

Doch boten auch hier die Wandflächen ein fast unbegrenztes Feld für die Tätigkeit des Bildhauers und Malers. Die Ägypter liebten es im allgemeinen nicht, daß der Stein, mochte er auch noch so schön sein, unverziert blieb; anderseits aber schien ihnen die Malerei ohne den Untergrund der Skulptur nicht genügend Gewähr für die Dauer des Tempel- und Grabschmucks zu bieten; sie wurde mit seltenen Ausnahmen nur in Häusern und Palästen geduldet. Empfanden doch die Könige einen instinktiven Widerwillen dagegen, eine Wohnung zu beziehen, in der schon andere vor ihnen gewohnt hatten; daher überließen sie die alten Paläste ihrem Schicksal



Abb. 84. Ziegelbarke des Ne-woser-Rê. (Nach L. Borchardt.)

und bauten sich eine neue Residenz, an die sie nur die eine Anforderung stellten, daß sie Zeit ihres Lebens dauerte. Daher begnügten sie sich für diese ephemeren Gebäude mit dem vergänglichen Schmuck bloßer Malereien, mit denen Decke, Fußboden und Wände verziert wurden. Ebendamit mußte man sich natürlich auch in Felsengräbern begnügen, wenn der Fels zu Skulpturen ungeeignet war, und in Dorfkapellen aus Luftziegeln, welche die Landbevölkerung, die zu arm war, Steine zu verwenden, ihren Göttern weihte. Sonst ist die Farbe immer nur sozusagen eine Ergänzung des Reliefs, aber eine so notwendige, daß wir uns nur mühsam ein Bauwerk ohne sie vorstellen können. Man kann so verstehen, weshalb sich in Ägypten die Malerei nicht selbständig entwickeln konnte und nicht die Ausdehnung gewann wie bei uns. Der Maler überzieht die Skulptur mit flachen Tönen und fügt außerdem Einzelheiten des Kostüms oder sonstige Nebensächlichkeiten hinzu, die der Bildhauer nicht ausgeführt hatte. Man kann also seine Arbeit eher ein Austuschen als Malen nennen. Er ist so sehr daran gewöhnt, erhöhte Flächen zu übermalen, daß er, falls sie etwa fehlen, wenigstens tut, als ob sie vorhanden wären; er umzieht in diesem Falle die Figuren mit roten oder schwarzen Strichen, welche die Konturen ebenso sauber festlegen, als wenn sie eingemeißelt wären. Da er mit voller Absicht alle Halbtöne und ihre unzähligen Schattierungen vernachlässigt, so wird er dazu gedrängt, für jeden Gegenstand und für jede Person einen bestimmten Farbenton zu wählen, der sich nicht allzusehr von der Wirklichkeit entfernt, bisweilen ihr aber auch nicht gerade sehr nahe kommt. So wird denn beim Mann als

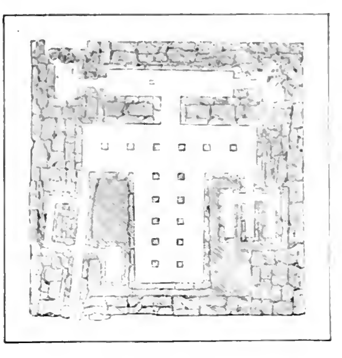


Abb. 85. Sphinxtempel. (Nach Mariette.)

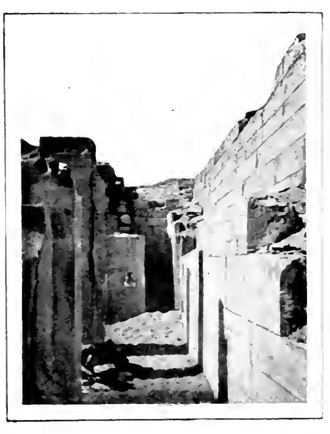


Abb. 86. Innenansicht des Sphinxtempels.

Fleischton ein mehr oder weniger tiefes Braun gewählt, bei der Frau ein helles Gelb; für Wasser verwendet man ein reines Blau oder Blau mit schwarzen Strichen, für Blätter und Pflanzen ein lebhaftes Grün. Schmutziges Gelb mit roten Punkten bezeichnet ohne Unterschied Wüstensand und Getreidehaufen. Trotz so peinlicher Vorschriften und so beschränkter Mittel gelang es doch, Werke von tiefer Wirkung und packender Realistik zu schaffen. Das zeigt die Ausschmückung eines Grabes in Medûm aus der Zeit des Snofru, aus dem Vassali die vier berühmten Gänse rettete, die sich heute im Museum von Kairo befinden (Abb. 92). Ihre Haltung ist ausgezeichnet; die Einzelheiten, durch die sich in jedem Paar Männchen und Weibchen unterscheiden, sind mit einer Genauigkeit wiedergegeben, welche die Naturforscher überrascht. Überdies ist die Arbeit und Farbengebung wunderbar; japanische und chinesische Künstler würden nicht besser malen. Allerdings bildete dies leider eine Ausnahme; sonst erhob sich die Malerei der memphitischen Zeit selten zur Würde einer selbständigen Kunst. Sie war ein dienendes Glied der Skulptur.



Abb. 87. Fassade des Sphinxtempels.



Abb. 88. Löwenkopf aus Sakkâra (Kairo, Museum).

Die Mauerdekoration wurde, sowohl im Tempel wie im Grab, als ein Ganzes von gewaltigem Umfange betrachtet, dessen einzelne Teile alle nach einem und demselben Punkte hinstrebten, beim Tempel nach der Hinterwand des Allerheiligsten, beim Grab nach der Stele, welche die Tür zur Grabkammer vertrat. Ohne Zweifel bildet jedes Zimmer, und in jedem Zimmer jede Wand,

und auf jeder Wand jedes Bild ein Ganzes, in dem die Personen sich in gleicher oder einander entgegengesetzter Richtung bewegen und zwar derart, daß die einen sich der *Kibla* nähern, die andern dagegen sich von ihr zu entfernen scheinen, oder doch wenigstens nicht näher kommen. Man könnte nun zwar behaupten, ein solches Sichkreuzen der Bewegungen widerspräche dem oben aufgestellten Prinzip, aber auch diese Schwierigkeit löst sich bei genauerer Untersuchung. Im Tempel ist es allein der Gott, dessen Richtung von der normalen abweicht, und außer dem Hauptgott des Tempels auch die Gottheiten, die zu seiner Familie oder zu seiner Umgebung gehören. Der opfernde Priester oder König bewegt sich stets in der normalen Richtung. — Bisweilen, aber nur selten, wird die ganze Wandfläche von einer einzigen Darstellung eingenommen; weit häufiger ist sie in Horizontalreihen eingeteilt, und jede Reihe zerfällt wieder in einzelne Felder. Löste sich doch der Kult in eine unabsehbare Reihe einzelner Zeremonien auf, die man nach Belieben aus ihrem Zusammenhang heraushob oder mit einer größeren oder kleineren Zahl anderer Kulthandlungen vereinte. Wenn der König vor Beginn des Opfers den Altar wusch, das Feuer anzündete, Weihrauch verbrannte, Trankopfer von Wasser, Wein, Milch oder wohlriechenden Ölen spendete, so gab das Stoff für ebensoviele verschiedene Bilder. Da der König aber, um diese Handlungen noch wirksamer zu machen, sie einmal in seiner Eigenschaft als König des Südens verrichtete, und einmal in seiner Eigenschaft als König des Nordens, so mußte auch der Künstler sie zweimal nachbilden. Und zwar tat er es in der Weise, daß er sie von Saal zu Saal symmetrisch verteilte, so daß schließlich der ganze Tempel in zwei parallele Hälften zerfiel, deren Aus-

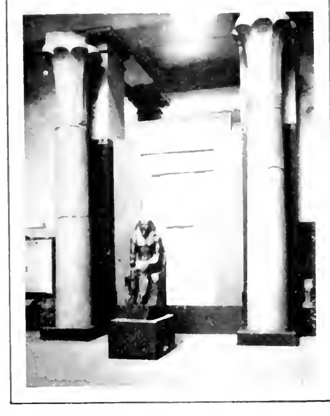


Abb. 89. Zwei Palmensäulen aus der Grabkapelle des Unis (Kairo, Museum).

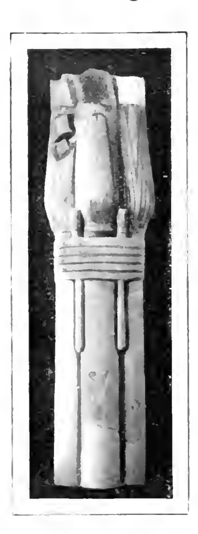


Abb. 90. Lotossäule des Schepses-Ptah (Kairo, Museum).

schmückung sich im einzelnen entsprach. Auf der rechten Seite verrichtete der König die Zeremonien im Namen von Oberägypten und auf der linken Seite im Namen von Unterägypten. So schreitet der König allmählich weiter und weiter nach innen, bis er zu dem Allerheiligsten kommt. Und jedesmal wenn er anhält, steht der Gott vor ihm, so wie ein vornehmer Herr, der ausgegangen ist, um mit seinen Untertanen zusammenzutreffen, vor sie tritt und von Station zu Station ihre Ehrungen entgegennimmt. Viel lockerer ist die Verbindung der Darstellungen in den Gräbern: denn der Tote tritt hier sozusagen in doppelter Gestalt auf. In manchen Darstellungen verhält er sich rein passiv, das heißt, er nimmt die Bemühungen seiner Nachkommen für sein Wohl entgegen, auf andern wieder gebärdet er sich, als ob er noch zu den Lebenden gehörte. Er eilt über seine Felder oder durch seine Werkstätten, um „die Arbeiten zu besehen“ und zu beaufsichtigen. Dieser Gegensatz in seinen beiden Rollen geht auf die Richtung seiner Figur über. Bisweilen wendet sie sich in Gang oder Stand der *Kibla* zu, wie die Gläubigen, die von außen kommen, um ihren Ahnherrn zu feiern, meist aber dreht sie ihr den Rücken und steigt scheinbar von ihr herab, wie es sich ja auch für den Hausherrn paßt. Wenn man von diesen Abweichungen absieht, die sich aus den Anschauungen über die materielle Gestaltung des Daseins nach dem Tode erklären, so muß man doch zugeben, daß alle Darstellungen in gleicher Weise nach der Stele zu fortschreiten; so geben sie in ihrer ununterbrochenen Folge die Illustrationen zu dem mystischen Schauspiel, dessen einzelne Szenen sich von der Schwelle des Kultraums bis zur Scheintür der Grabkammer entwickeln.

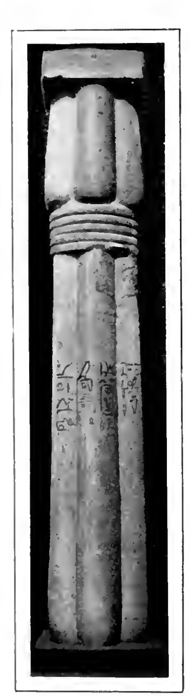


Abb. 91. Lotossäule des Ne-woser-Rê (Kairo, Museum).

Dies waren die Motive, welche die Künstler für die Ausschmückung des Grabes verwandten. Da sie, wie gezeigt, bei der Dekoration der Tempel ebenso verfuhren, so ergaben sich schließlich ganze Serien von Zeichnungen, in denen alle für die Dekoration der Häuser der Toten und Götter notwendigen Elemente enthalten waren. Anfangs hatte wahrscheinlich jeder Gau oder jede bedeutendere Stadt ihre eigenen Darstellungen besessen, in denen die speziellen Eigentümlichkeiten ihrer Gottverehrung und ihrer Bestattungssitten niedergelegt waren, aber schon in der Zeit,

mit der für uns die Geschichte beginnt, sind diese lokalen Unterschiede bis auf kleine Reste verschwunden. Nur zwei allgemeine Typen haben sich behauptet. Der eine für die Dekoration des



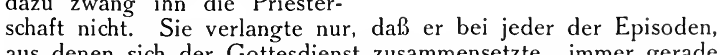
Abb. 92. Die Gänse von Medûm (Kairo, Museum).

Grabes, der andere für die des Tempels. Alle die vielen Exemplare, die wir von beiden besitzen, zeigen nur noch Unterschiede im Detail von Namen und Figuren.

Wie schon oben gesagt, zwingen mehrere Indizien zu der Annahme, daß diese Typen definitiv in den Schulen des Delta festgelegt wurden, und diese Hypothese glaube ich für die Grabdekoration bewiesen zu haben: denn im Delta allein erreicht der Papyrus die enorme Höhe, und dort allein bildet er die gewaltigen Büsche, in deren Dickicht sich der selige Tote aufs Geradewohl hineinwagt, um Fische zu harpunieren oder Wasservögel und Nilpferde zu jagen (Abb. 93). Nachdem die Priester in Heliopolis die Grundsätze für Götter- und Totenkult festgesetzt haben, kommen sie ganz von selbst dazu, auch die Regeln für die Komposition und Ausführung der Bilder zu bestimmen, in denen jener Kult dargestellt wurde. Dabei duldeten sie in den Darstellungen, welche die Götter betrafen, absolut keine Abweichungen; denn beim Verkehr der Menschen mit den Göttern hat jede Handlung und jede anscheinend noch so unwichtige Stellung ihre Bedeutung. Eigentlich hätte der Künstler die kleinsten Bewegungen der Zelebranten in je einem Bilde für sich behandeln müssen; doch dazu zwang ihn die Priesterschaft nicht. Sie verlangte nur, daß er bei jeder der Episoden, aus denen sich der Gottesdienst zusammensetzte, immer gerade



Abb. 93. Nilpferdjagd im Grabe des Ti.



den entscheidenden Moment herausnahm; das heißt, er mußte für seine Darstellung jedesmal denjenigen Akt wählen, der den Höhepunkt der Kulthandlung bildete. Ehemals hatte der Häuptling oder der König den halbwilden Stier, den er opfern wollte, in den Feldern mit dem Lasso fangen müssen (Abb. 94). Sie warfen ihn nieder, banden ihm die Füße zusammen, töteten ihn darauf mit einer halbscharfen Keule aus hartem Holz, mit der sie ihm einen heftigen Schlag auf die Stirn zwischen den Augen versetzten. Späterhin erschlug man den Opferstier nicht mehr, sondern schnitt ihm die Kehle ab; aber die alte Waffe und die dazu passende Geste behielt man bei. Ja man malt sie als charakteristisches Emblem des Ritus an die Wand. Wenn wir irgendwo sehen, wie der König vor dem Gott steht und ihm mit ausgestrecktem Arm die Keule überreicht, so wissen wir sofort, daß wir die Opferhandlung vor uns haben, wenn auch das Opfertier selbst fehlt. In dieser verkürzten Fassung hat sich diese Szene mit ganz geringen Abweichungen durch die Jahrhunderte fortgepflanzt; man findet sie zu Kom-Ombo unter den Antoninen in derselben Gestalt wieder, die sie unter den ältesten Pharaonen gehabt hatte.

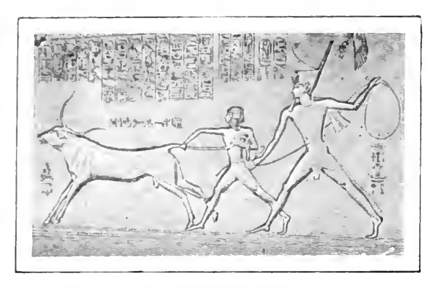


Abb. 94.
Fang des Opferstieres durch den König, Abydos.



Abb. 95. Libyerfürst, von Sahu-Rê niedergeworfen (Berlin, Kgl. Museen).

Wenn wir uns jetzt wieder zur Mastaba wenden und hier dasselbe Problem untersuchen, so sehen wir mit Erstaunen, daß die Regeln für die Behandlung der einzelnen Motive nicht so starr waren, wie bei der Tempeldekoration. Der Zeichner kann sie umfassender oder knapper gestalten, ohne daß die Priesterschaft es sich einfallen

läßt, Einspruch zu erheben; er vergrößert oder verringert die Zahl der auftretenden Personen, er läßt ihre Bewegungen weicher oder härter erscheinen, er faßt ihre Tätigkeiten in Gruppen zusammen, er widmet, wenn es ihm gut scheint, ganze Reihen der Darstellung vom Ende des Stieres, von seiner Abhäutung, von der Überreichung der einzelnen Stücke an den Toten. Was vom Opfer gilt, gilt ebenso von allen übrigen Motiven: auf der einen Seite in den Tempeldarstellungen Gleichförmigkeit der Komposition und Ausführung, auf der anderen überall Abwechslung und Verschiedenheit in den Grabdarstellungen. Während dem Künstler Wahl und Ausführung der Szenen, in denen Götter erscheinen, vom Dogma vorgeschrieben werden, hat er in Bezug auf die Toten weit mehr Freiheit.



Abb. 96. König Sahu-Rê in Gegenwart des Chnum von der Göttin adoptiert (Kairo, Museum).

So lückenhaft auch die Fragmente aus den Totentempeln des Unis, des Ne-woser-Rê und des Sahu-Rê sein mögen, sie genügen doch, um zu zeigen, daß die Auswahl der Darstellungen in den Tempeln schon genau dieselbe ist, wie wir sie in der zweiten thebanischen Epoche finden, und daß sie auch in ganz gleicher Anordnung auf einander folgten. Je mehr man sich dem Tempelinnern näherte, um so mehr änderte sich die Art des Dekorationsschemas. In den zugänglichen Teilen, d. h. in dem als Eingangshalle dienenden Säulensaal und in den Säulengängen, die den Hof hinter dem Eingang umgeben, waren die Wände mit den Heldentaten des Königs bedeckt, wenigstens mit denjenigen, die er den Gottheiten des Orts zu verdanken glaubte und mit deren Beute

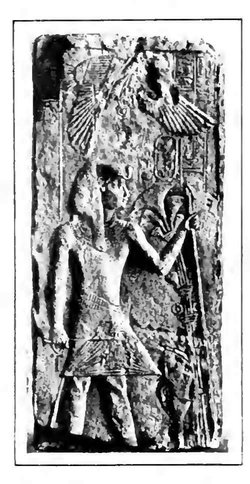


Abb. 97. Men-kau-hor (Paris, Louvre).

er das Bauwerk errichtet oder renoviert hatte. So sieht man bei Sahu-Rê an der Südseite des Hypostyls, wie der Pharao einen libyschen König, der vor ihm auf die Erde gesunken ist, erschlägt (Abb. 95); in einiger Entfernung flehen drei Töchter von libyschen Häuptlingen den König um Gnade an; daneben erbeutete Rinder-, Esel-, Ziegen- und Schafherden in vier Reihen. Unten an der Mauer, unterhalb dieser Tierdarstellungen, beweinen die Familienangehörigen des Besiegten in Gegenwart der Göttin des Westens Imentet und des Herrn der Wüste Ascha das Los ihres Oberhauptes. An andern Stellen ist der König auf einer Schiffsexpedition gegen die Asiaten begriffen: seine Flotte paradiert in zwei Reihen vor ihm unter dem Hurrageschrei der Besatzung. Wieder anderswo jagt er in der Wüste oder verfolgt Vögel im Papyrusdickicht. Alle diese Erinnerungen an sein früheres Leben verschwinden, sobald er die Schwelle zu den inneren Gemächern überschritten hat. Eine Eskorte von Opferträgern begleitet ihn auch hier noch einige Augenblicke; aber bald verläßt auch sie ihn. Er befindet sich allein seinen Vätern, den Göttern, gegenüber. Die Göttinnen nehmen ihn als ihren Sohn an, indem sie ihn an ihrer Brust nähren (Abb. 96). Die Götter erhalten von ihm Wein, Wasser, wohlriechendes Öl, durch welche Gaben er sich ihr Wohlwollen zu gewinnen schmeichelt. Einige von diesen Darstellungen kannten wir schon aus den Mastabas, aber ehe wir sie in den Königstempeln wiederfanden, konnten wir nicht ahnen, mit welcher Vollendung die Künstler dieser Zeit sie behandelt

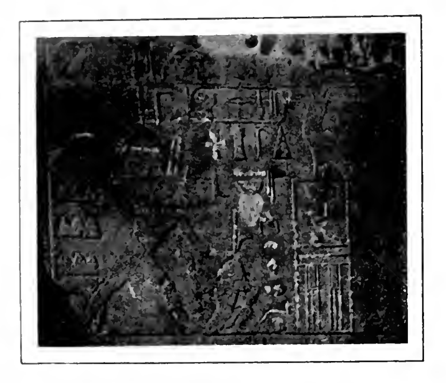


Abb. 98. Triumphrelief des Snofru im Sinai.

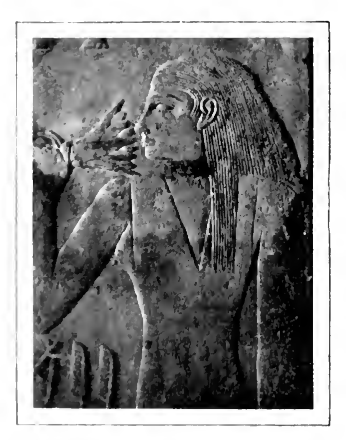


Abb. 99. Detail von einer Frauenfigur im Grab des Ka-gem-ni.

hatten. Schon die Gestalt des Men-kau-Hor aus dem Louvre (Abb. 97) hatte uns gezeigt, welche Anmut sie in den Bildern ihrer Könige entwickeln konnten; aber das war nur ein isoliertes Fragment. Dagegen wird auf den großen Abusîr-Reliefs jede einzelne Figur vom Kopf bis zu den Füßen, und wenn es sich um die Vereinigung mehrerer Figuren handelte, jede Gruppe in einem einzigen Strich entwickelt, der mit stets gleicher Sicherheit und Freiheit geführt ist. Den Hintergrund hat man an diesem Strich entlang unmerklich vertieft, um das Relief um so schärfer herauszuheben; aber dieser Kunstgriff ist so fein gemacht, daß man ziemlich scharf hinsehen muß, ehe man ihn bemerkt. So schwebt die Figur gewissermaßen in einer Atmosphäre, die ihre Umrisse so zart macht, wie man es bei einem so niedrig gehaltenen Relief nicht für möglich gehalten hätte. Die Details des Körpers zeigen die Vereinigung sauberer Linien mit fast unmerklicher Modellierung. Die individuellen Partien des Gesichts, Augen, Nase, Mund und Kinn, sind mit kräftigen Schnitten gearbeitet. Scharfe Kanten heben die Form klar heraus. Dagegen wird das Weiche der Muskeln und des Fleisches durch volle Schnitte bezeichnet, wodurch auch die letzten Härten der Darstellung beseitigt werden (Abb. 99). Bei Wesen von übermenschlicher Größe, bei den Königen und Göttern, waren die Augen aus Emaille eingelegt, wodurch sie den Anschein bekamen, als lebten sie. Dieser Eindruck wurde noch durch die Bemalung verstärkt. Zwar ist diese fast überall verschwunden; doch an den Stellen, wo sie noch vorhanden ist, ist sie von bewundernswerter Frische und Harmonie. Sie hat die Aufgabe, die Arbeit des Bildhauers zu vervollständigen und Feinheiten hinzuzufügen, die der Meißel nur plump hätte geben können. So überzieht

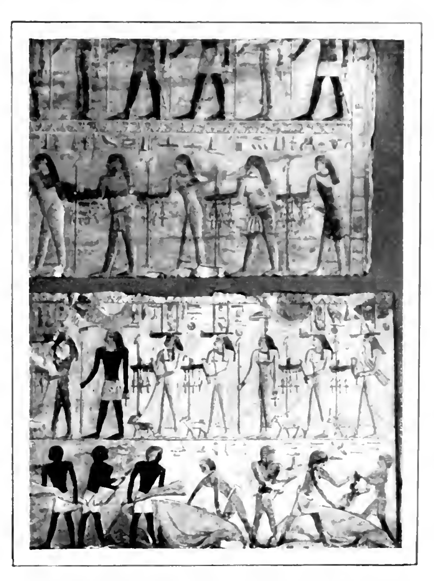


Abb. 100. Reliefs von der Kapelle des Sahu-Rê (Kairo Museum).

sie den Meergott Waz-wer mit einem System blauer Wasserlinien, dem Zeichen für Wasser, oder sie bestreut den Gott der Feldfrüchte Neper mit einer Menge gelbbrauner, länglicher Körner, dem Zeichen für Getreide (Abb. 100).

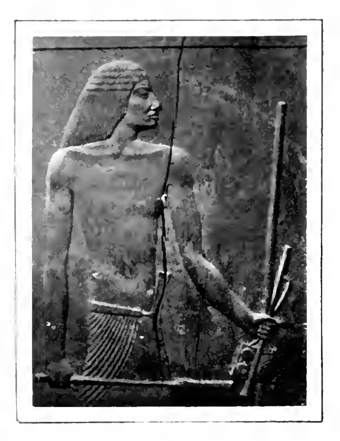


Abb. 101.
Figur aus dem Grabe des Hesi (Kairo, Museum).

All dieses ging aus den königlichen Werkstätten hervor, wo auch die Siegesreliefs vom Sinai gearbeitet sind (Abb. 98); vielleicht aber stammen daher auch einige Grabreliefs, die Freunde des Königs als Beweis seiner Gunst erhalten haben mochten, so urteile ich z. B. über die wunderbaren Holzschnitzereien des Hesi (Abb. 102), von denen wenigstens eine Tafel (Abb. 101) unter den besten Werken der memphitischen Zeit einen hervorragenden Platz einnimmt. Es ist auch nicht groß zu verwundern, daß aus diesen Kunstwerkstätten so bedeutende Stücke hervorgingen; lagen sie doch in der Residenz inmitten des größten Reichtums und der höchsten Kultur der damaligen Zeit, gehörten doch ihre Meister Familien an, die seit mehreren Generationen im Dienst des Königshauses gestanden, hatten sie doch stets frischen Zufluß aus den besten Elementen der Volksateliers.

Entfernt man sich aber von diesem Zentrum, so senkt sich das Kunstniveau. Es sinkt in manchen Provinzen so tief, wie es nur bei den schlimmsten Barbaren sein kann. Hatten doch auch die lokalen Schulen, als sie das heliopolitanische Dekorationssystem übernahmen, deswegen noch nicht ganz ihren individuellen Charakter aufgegeben; der zeigt sich am besten in den Privatgräbern. Von den Werken der oberägyptischen Schulen besitzen wir immer nur wenige Stücke, so daß es vielleicht unklug ist, an der Hand der wenigen Reste über die Schulen

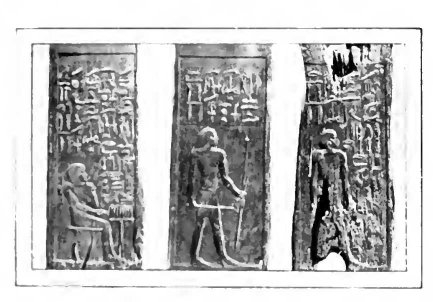


Abb. 102. Reliefs aus dem Grabe des Hesi (Kairo, Museum).

ein Urteil zu fällen. Zwei bis drei Porträts der Fürsten von Elephantine, die stehend an der Außenseite ihrer Felsengräber ausgehauen sind, sind von ziemlich korrekter Arbeit (Abb. 103), was auch von ihren Reliefs gelten kann (Abb. 104). Aber das andere sind nur wackelnde Mißgestalten, mit verschieden langen Armen, ungleichen Beinen und verdrehter Körperhaltung, mit schreienden Farben beschmiert. Ein Steinmetz, der plötzlich Skulpturen anfertigen sollte, würde sich nach vierzehntägiger Übung besser aus der Affäre gezogen haben. Man würde diese Machwerke gern in eine sehr alte Zeit zurückversetzen, wenn uns die Inschriften nicht nachwiesen, daß sie in die sechste Dynastie gehören. Bei den Leuten, die für die Mastabas in Dendera gearbeitet haben, war der künstlerische Sinn auch nicht viel mehr entwickelt, als bei denen von Elephantine, wenn sie auch mehr praktische Erfahrungen besaßen. Zwei Gerade, die in der Gegend der Nasenspitze in stumpfen Winkel zusammenstoßen, sollen bei ihnen das Gesicht vorstellen. Die Lippen sind von Anfang bis Ende gleich dick; zwei Wülste — bei einiger Phantasie kann man darin die Augenlider erkennen — umfassen die mandelförmigen Augen. Der Abfall der Schultern ist zu rund, die Ellenbogen zu spitz, das Knie voller Knoten, die Schenkel muskulös, doch unter Nichtachtung aller anatomischen Verhältnisse. Man sieht, sie geben sich unglaubliche Mühe, gut zu arbeiten, aber Technik und Empfindung bleiben weit hinter ihrem Wollen zurück.

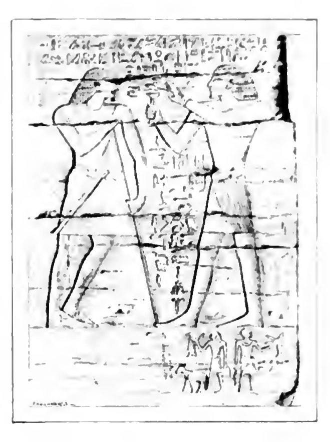


Abb. 103. Fürst von Elephantine.

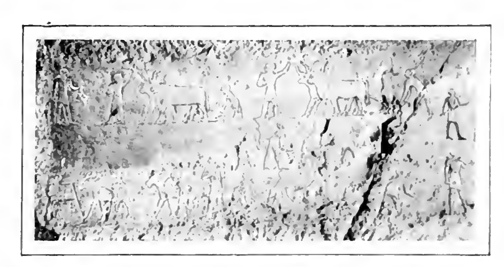


Abb. 104. Relief aus dem Grabe des Mechu in Elephantine.

Einige Kilometer westlich von Dendera stoßen wir aber plötzlich auf Künstler, die besseren Sinn für plastische Kunst besitzen. Aus der Einheitlichkeit ihres Stils

schließen wir, daß sie aus ein und derselben Schule hervorgegangen sind. Und wirklich dominierte dort eine Schule, nämlich die thinitische, in der Gegend von Kasr-es-Sajâd bis zu den Nekropolen von Heliopolis: in Abydos, Achmîm, Gau-el-Kebîr, Siût, Beni-Mohammed-el-Kufur, Kom-el-ahmar, d. h. überall mit Ausnahme von Hermopolis. In dieser Stadt des Thoth, die seit ältester Vorzeit der Mittelpunkt religiöser Spekulationen war, hatten sich Theorien über die Entstehung und das Wesen der Dinge gebildet. Da jedoch das hermopolitanische Spekulationssystem jüngeren Datums ist als das von Heliopolis, so übernahm man in Hermopolis in der Hauptsache die heliopolitanischen Lehren betreffs der Grabdekoration. Ihre Originalität zeigt sich nicht in der allgemeinen Anlage des Grabes, wohl aber in der Ausführung der einzelnen Szenen. Die Maler zeigen hier Sinn für das Leben, Kraft und Abwechslung in den Bewegungen und einen tüchtigen Humor, der fast schon zur Karikatur führt. So finden sich in einem der Gräber von Meïr Leute, die offenbar Hunger leiden; sie machen einen so jämmerlichen Eindruck, daß man ihre Knochen durch die Haut zählen kann. Das ist die Reihe der Dünnen (Abb. 105). Dagegen hat ein anderes Grab in den Darstellungen nur übermäßig fette Menschen und Tiere. Das ist ein Karnevalszug der Dicken (Abb. 106). In beiden Fällen sind die anatomischen Verhältnisse bis ins Einzelne genau wiedergegeben; aber die Dünnen sind vielleicht feiner beobachtet. Die Bewegungen ihres Gehens und Kommens sind von einer eckigen Verve, die zu den Skeletten unserer Totentänze vorzüglich passen würde.

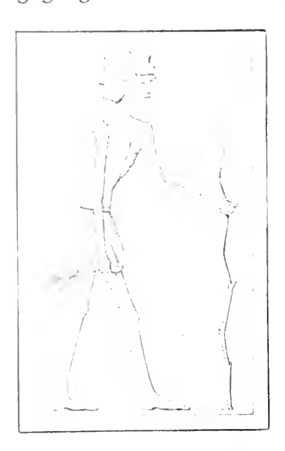


Abb. 105. Dünner aus Meïr.



Abb. 106
Dicker aus Meïr

Die thinitische Schule unterscheidet sich von der memphitischen nur durch eine gewisse provinziale Härte, ist ja doch die memphitische in Skulptur

wie in Architektur nur die Fortsetzung der thinitischen. Die königlichen Ateliers von Thinis siedelten gegen Anfang der dritten Dynastie nach dem Norden über und überlieferten ihre Arbeitsweise den dortigen Bewohnern. Diese kamen durch andauernde Übung bald soweit, daß sie Aufträge von Fürstlichkeiten und Privatpersonen übernehmen konnten. Sie erreichten den Höhepunkt ihres Könnens zur Zeit des Cheops. Ihre Kunst blieb aber bis zum Ende des memphitischen Reiches in Blüte. Gewiß sind nicht alle ihre Arbeiten in den Nekropolen jener Zeit von gleichem Wert; aber, wenn man auch manches Schlechte findet, so entdeckt man doch mehr des Guten, und auch an Ausgezeichnetem ist kein Mangel, selbst wenn man bei der Beurteilung diejenigen Mastabas unberücksichtigt läßt, deren Arbeit authentisch auf die Hofkünstler zurückgeht, von denen sie der König als Gunstbeweis für die Inhaber hatte arbeiten lassen. Die Gräber mit bildnerischem Schmuck folgen sich ziemlich regelmäßig in chronologischer Reihenfolge. Die ältesten liegen bei Medûm und Dahschûr im Schutz des Snofru, die folgenden bei Gîze im Schatten der großen Pyramiden, der Rest auf dem Sandplateau von Abusîr und Sakkâra neben den Pharaonen der fünften und sechsten Dynastie; und von Gruppe zu Gruppe erweitert sich die Anlage der Dekoration und wird komplizierter. Bei der ersten Gruppe, der in Medûm und Dahschûr, ist, so kolossal ihre Anlage auch sein mag, nur eine beschränkte Mauerfläche mit Darstellungen bedeckt (Abb. 107). Der Zeichner begnügte sich hier mit einer Aus-

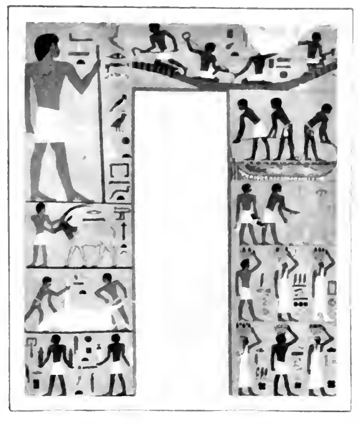


Abb. 107.
Wand aus dem Grab des Rê-hetep.

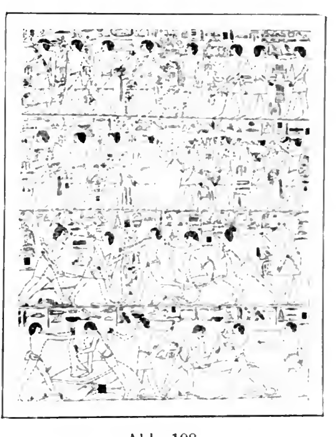


Abb. 108.
Stieropfer im Grabe des Ptah-hetep.

wahl der für das Jenseits angenehmen Tätigkeiten. Für gewöhnlich wählte man, außer der Stele in der Größe einer Palasttür, die Prozession der Landgüter mit ihren Abgaben, die Schiffahrt über die Gewässer des Westens, das Stieropfer, das Bild des in Erwartung des Opfers vor der Tafel sitzenden Toten, die Hauptszenen des Totenkults. Diese Darstellungen bedecken eine große Fläche; die wenigen Personen in ihnen umgibt ein weiter Luftraum. Das Relief ist ziemlich hoch gehalten. Die Farbentöne sind schlicht, die Modellierung genau und weich, die Schrift sorgfältig. Jede einzelne Hieroglyphe ist mit derselben Delikatesse gearbeitet, als ob es sich um Intaglien aus edlem Stein handelte. Um die Bemalung haltbarer zu machen, hat man bisweilen zu dem Mittel gegriffen, das Relief an Stelle der Farben durch farbigen Glasfluß oder gefärbtes Steinmosaik zu beleben.

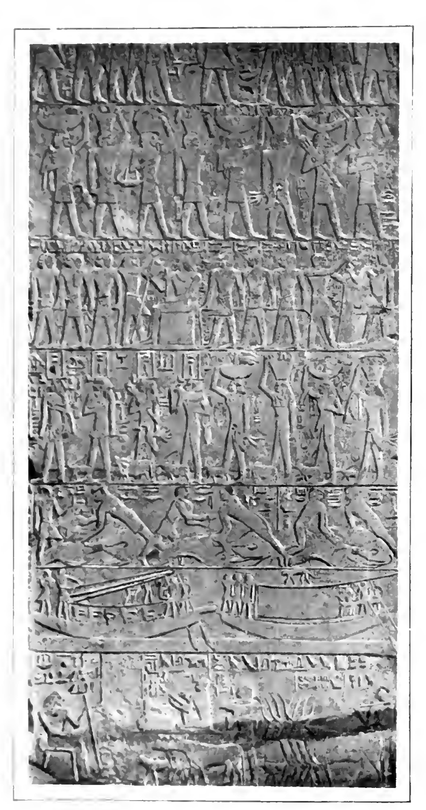


Abb. 109. Mauer aus dem Grabe des Sabu (Kairo, Museum).

Schon in Gîze ist, einige Jahre später, das Bestreben, die Dekoration reicher zu gestalten, deutlich. Es tritt unter der fünften Dynastie mehr und mehr hervor; unter der sechsten, in Abusîr und Sakkâra ist die Grabdekoration in ihrem vollen Umfange in Gebrauch. Man begnügt sich nicht mehr damit, einen Abriß des eigentlichen Opfers (Abb. 108) und der Lebensdienste (Abb. 109) zu geben, sondern rollt in langen, weitschweifenden Bildern die ganze Reihe der Operationen auf, welche die beiden Haupthandlungen vorbereiten. So gibt man, um von der Herstellung der Stoffe und des Schmuckes zu reden, einerseits die Ernte des

Flachses, das Spinnen, das Glätten des Garns, das Weben, andrerseits das Abwägen der Edelmetalle, das Schmelzen im Tiegel, die Herstellung von Hals- und Armbändern; endlich das Ver-

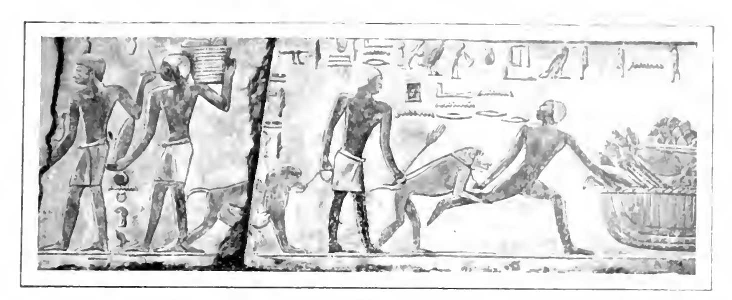


Abb. 110. Humoristische Szene (Kairo, Museum).

packen in Holzkisten, welche die einzelnen Stoffe und Schmucksachen enthalten. All dies ist untermischt mit humoristischen Szenen, die in die ernste Umgebung Heiterkeit hineinbringen; so packt z. B. ein zahmer Affe im Streit mit einem Opferträger diesen am Fuß (Abb. 110). Die Zahl der Bilder ist unbeschränkt, wenn nicht etwa der Tod der Arbeit ein Ziel setzt, oder das dem Künstler überwiesene Geld ausgeht. Um die Zahl der Bilder steigern zu können, ohne dabei für weitere Flächen sorgen zu müssen, vermehrt man die Reihen, und macht sie so niedrig, daß sie mit Figuren und Inschriften wie überhäuft sind. Die Gräber scheinen im Innern mit unermeßlichen Tapeten bedeckt zu sein; auch nicht eine Handbreit ist leer geblieben. Falls etwa Felder oder ganze Zimmer ohne Dekoration sind, so hat das seinen Grund darin, daß der Auftraggeber starb, ehe noch sein „ewiges Haus“ vollendet war. Die Wirkung, die diese Fülle von Darstellungen auf uns heutige Menschen ausübt, wenn wir zum ersten Mal solch ein Grab betreten, äußert sich eher in einem Schwindelgefühl als in Bewunderung. Unser Auge, zerstreut durch

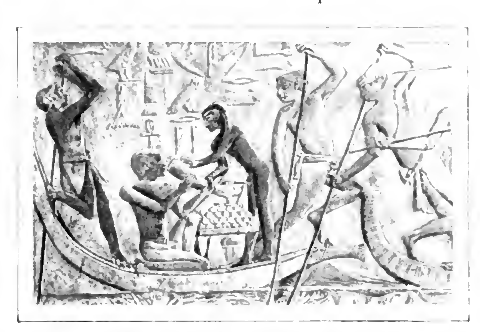


Abb. 111. Der Bildhauer Ptah-anch.

das Durcheinander von Farben und die Überfülle von Einzeldarstellungen, vermag das Ganze schlecht zu übersehen. So entgeht ihm das Hauptthema; es haftet nur an amüsanten Einzelheiten.

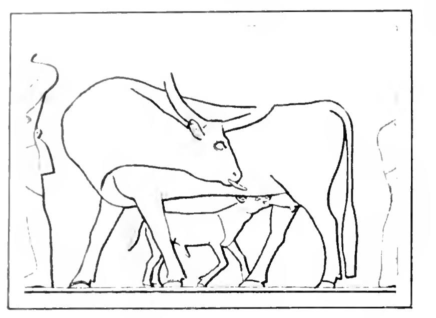


Abb. 112. Kuh, sich nach ihrem Kalb umwendend.

Indessen ist alles nicht so aus einem Guß, wie wir es vielleicht nach unserem ersten Eindruck denken. Gewiß sind kleine Gräber, oder solche von mittlerer Größe auf einen Wurf dekoriert und man erkennt in ihnen die Hand eines einzigen Künstlers, oder doch wenigstens die Arbeit der Leute eines einzigen Unternehmers. Anders aber liegt es bei den größten Gräbern. Zu allen Zeiten, vor allem aber unter der fünften und sechsten Dynastie, zeigen sich bei ihnen von Saal zu Saal, oder im selben Saal von Mauer zu Mauer und von Reihe zu Reihe genug charakteristische Einzelheiten, aus denen man erkennen kann, daß mehrere Gruppen Handwerker gemeinsam gearbeitet haben. Bei Ti läßt sich die Hand eines Künstlers in den zwei Kultzimmern erkennen; davon verschieden ist die Arbeit im Korridor, im Hypostyl und am Außentor. Aber die Abweichungen gehen nicht soweit, daß man annehmen müßte, zwei voneinander unabhängige Schulen hätten hier gemeinsam gearbeitet. Es sind nur Unterschiede, wie sie sich unter Künstlern ein und derselben Schule finden. Die Hauptkammern wurden von den besten Künstlern des Ateliers ausgeschmückt; die Dekoration der andern Räume wurde geringeren Arbeitern überlassen. Bei Mereru-ka sind die Unterschiede noch deutlicher, was ja auch nicht wunderbar ist, wenn man daran denkt, daß dort mehr als dreißig Kammern vorhanden sind. Hier haben

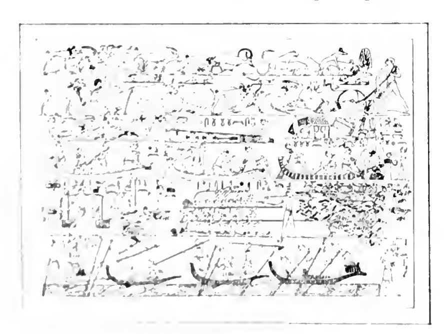


Abb. 113. Reihenperspektive im Grabe des Ptah-hetep. (Nach Dümichen.)

an der Ausschmückung wenigstens drei Abteilungen gearbeitet, zu denen neben guten Künstlern auch schlechte zählten. Die Untersuchung von ungefähr dreißig Mastabas, die verstreut im Sande von Sakkâra begraben liegen, hat mich in Stand gesetzt, die Existenz von fünf, vielleicht sechs Ateliers zu konstatieren, die unter Unis und den beiden Pepi blühten, und von denen jedes seine eigene Bearbeitung der Grabdekoration besaß, seine eigne Art, die Personen zu gruppieren und die Nebenfiguren zu verteilen, seine eigene Manier, die Zeichnung aufzutragen, die Steine zu bearbeiten, ja sogar seine spezielle Farbengebung. Sicher waren sie nicht die einzigen! Andere Ateliers existierten neben ihnen, deren Eigenart wir nur nicht fassen können, bis wir die Technik der Darstellungen an den Originalen zu studieren imstande sind und uns nicht mehr an Zeichnungen oder Photographien, welche die Feinheiten nicht wiedergeben, zu halten brauchen. Trotzdem sind wir berechtigt, zu versichern, daß alle Unterschiede sich nur auf Nuancen erstrecken, und daß alle diese Gruppen auf dieselbe Tradition zurückgehen. Sie bildeten zusammen eine mächtige Schule, deren Sitz in der Ebene von Memphis nah der königlichen Residenzstädte lag. — Einige Meister dieser Schulen sind uns bekannt; so Ptah-anch, der sich selbst im Grabe des Ptah-hetep abgebildet hat, wie er vom Gesinde seines Auftraggebers bedient wird (Abb. 111) und so der andere Künstler, der ein freigelassenes Feld in dem Grabe, wo er arbeitete, benutzte, um hier sein Porträt einzuschieben. Er sitzt emsig malend vor seiner Staffelei, Pinsel und Farbtopf in der Hand; aber er hat vergessen,

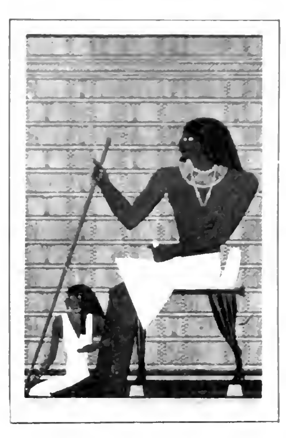


Abb. 114. Die memphitische Formel. — Ptah-hetep und seine Frau. (Nach Prisse d'Avesnes.)

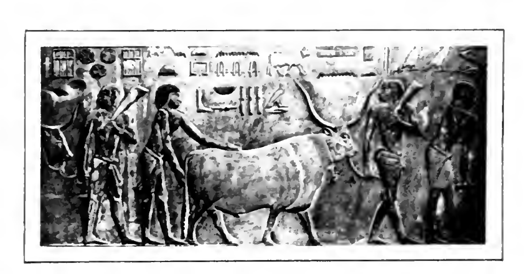


Abb. 115. Rinderhirten, einen Stier führend. — Vom Grab des Ptah-hetep.

uns seinen Namen zu sagen. Doch dies beides sind Ausnahmen; für die besten Werke der memphitischen Kunst kennen wir nicht die Meister.



Abb. 116.
Nefer-sechem-Ptah, gehend.

Indessen reicht das Material schon völlig aus, ohne Schwierigkeit die Eigenarten der Schule zu definieren. Sie hatte zunächst das Handwerk zu einem selten hohen Grad der Vollkommenheit entwickelt, die sich auch in solchen Gräbern nicht verleugnet, deren Ausschmückung schnell, fast improvisiert ausgeführt werden mußte. Wir fragen uns, mit welchen Mitteln die meisten Ateliers ihre Schüler so unter ihren Willen zwangen und so ausbildeten, daß jeder einzelne eine derartige Sicherheit im Gebrauch von Pinsel und Meißel bekam. Die Konturen sind nicht, wie man zuerst denken könnte, hart und schwerfällig; nein sie biegen sich, werden wieder hart, verbreitern sich, verschwinden fast ganz, je nach der Natur der Formen, die sie festhalten, und der Bewegungen, von denen sie beseelt werden. Die Halbflächen deuten nicht allein im großen und ganzen Knochenbau und Fleischflächen an, sondern markieren jeden einzelnen Muskel an seiner Stelle durch so leichte Erhöhungen und so schwache Vertiefungen, daß man sich schlecht vorstellen kann, wie ein Handwerker sie bei so mäßigen Werkzeugen fertig brachte. Allerdings bedurfte es des feinen, weißen Kalksteins von Turra, damit sie so geringe Unterschiede bei

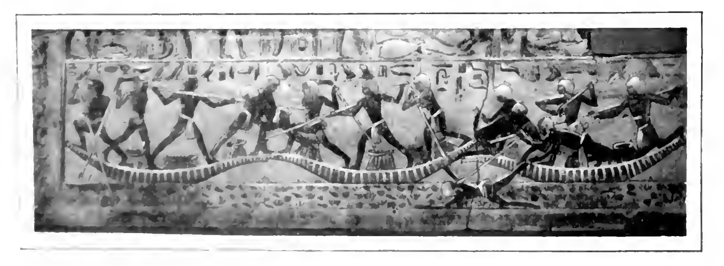


Abb. 117. Schifferstechen (Kairo, Museum).

einer Reliefhöhe von oft nicht mehr als zwei Millimeter wiedergeben konnten. Die Behandlung der Komposition ist leider der

Technik der Arbeit weit unterlegen. Meist sind alle Personen, die an derselben Handlung teilnehmen, und die wir heutzutage

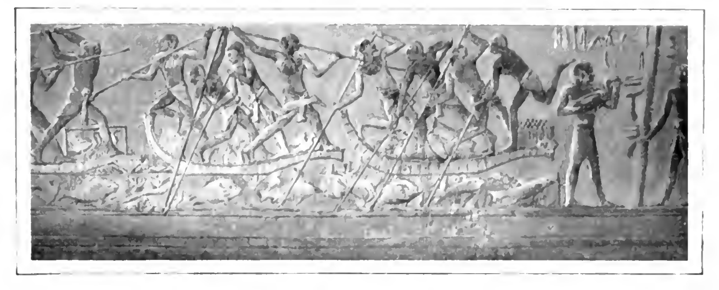


Abb. 118. Schifferstechen im Grabe des Ptah-hetep.

untereinander vermischen würden, eine hinter der andern in Prozession aufgestellt. So heben sich Menschen und Tiere silhouettenförmig vom Grunde ab, ihr Gesicht wendet sich jedesmal dem Punkte zu, wohin ihr gemeinsames Interesse sie zieht, mit Ausnahme der Fälle, in denen ein Umstand sie zwingt, einen Teil des Körpers im entgegengesetzten Sinne zu wenden, wie der Schnitter, der zwischen zwei Sichelschlägen mit seinem Nachbar plaudert, und die Kuh, die sich halb umwendet, um ihr saugendes Kalb zu betrachten (Abb. 112) oder wie der Kuhhirt, der sie melkt. Dabei drehen sich Kopf und Hals mit derartiger Gewalt auf den Schultern, daß ein lebendes Wesen, mit dem man so umspringen würde, für immer diese Stellung des Kopfes beibehalten müßte. Wenn es nicht anging, alle Figuren in den Vordergrund zu bringen, weil man sonst die Einheit gestört und damit die rituelle Wirksamkeit in Frage gestellt hätte, so versuchte man nicht etwa die Stellung der einzelnen zueinander durch irgend einen zeichnerischen oder perspektivischen Kunstgriff festzulegen, sondern legte eine Figur auf die andere, als wenn sie militärisch in einer Linie ausgerichtet gestanden hätten. Dem Toten konnte es ganz gleich sein, was der Künstler mit den einzelnen Episoden aus dem

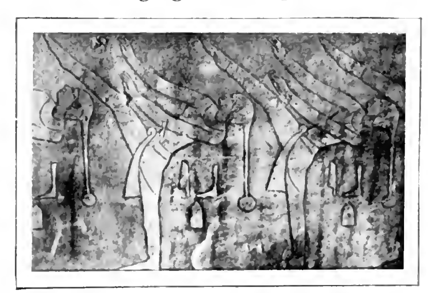


Abb. 119. Tänzerinnen im Grabe des Anch-ma-hor. (Nach Capart.)

Leben nach dem Tode oder vom Opfer machte; er stellte keine größere Anforderungen an die weiten Panoramen, die ihm einen

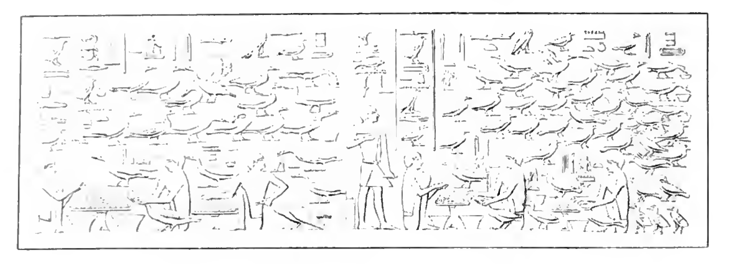


Abb. 120. Mästen von Gänsen im Grabe des Ti.

Überblick über die für seine Seligkeit notwendigen Vergnügungen und Verrichtungen geben sollten. Der Künstler zerlegte sie in Gruppen, die er eine über der andern aufbaute; und zwar setzte er diejenigen Darstellungen, die wir in den Vordergrund stellen würden, in die unterste Reihe, die dahinterstehenden kommen in die oberen Reihen. So prügeln sich im untersten Felde Schiffer, darüber fangen Vogelfänger in dem Uferdickicht Enten; über den Vogelfängern wieder bauen Zimmerleute Boote, in der obersten Reihe schließlich hetzen Jäger Wüstentiere (Abb. 113). Man würde sich darüber wundern, daß die memphitischen Künstler derartige Ungeschicklichkeiten nicht abgelegt haben, wenn man nicht wüßte, daß am andern Ende des Morgenlandes in China und Japan die wunderbarsten Zeichner sich lange Zeit hindurch ebensolchen kindlichen Konventionen unterworfen haben. Es scheint, daß ein Volk, das sich einmal eine bestimmte Auffassungsweise zu sehen und das Gesehene weiterzugeben angewöhnt hat, mag es auch sonst noch so sehr zum Fortschritt neigen, sein Auge niemals mehr an andere Auffassungen gewöhnen kann, und daß es ihm dann geradezu unmöglich ist, sich zu einer andern, der Wirklichkeit besser angepaßten Darstellungsweise aufzuschwingen, als ihm anfangs genügt hatte. Die memphitische Schule, vielleicht die bestbegabte von allen, die jemals auf



Abb. 121. Der alte Chefrên (Kairo, Museum).

ägyptischem Boden geblüht haben, übernahm das anormale Schema der menschlichen Gestalt von ihren thinitischen und prähistorischen Vorgängern, die es noch nicht verstanden, die menschliche Gestalt korrekt auf einer ebenen Fläche wiederzugeben. Als ihre gelehrigen Schüler fahren die Memphiten fort, den Kopf im Profil, das Auge darin jedoch in Vordersicht zu setzen; die Brust wird in voller Breite gesehen, die Beine aber wieder in Seitenansicht dargestellt; den Übergang zwischen Brust und Beinen vermittelt der Bauch im Dreiviertelprofil. Diese Formel war durch das Talent der Künstler, die sie angewendet hatten, legalisiert worden und pflanzte sich daher ohne Änderung bis zum Schluß der ägyptischen Geschichte fort (Abb. 114). Nebenfiguren jedoch, wie Handwerker, Bauern, Schreiber, Fischer oder Jäger, Diener und Sklaven bewegen sich von jetzt an freier, was übrigens der Arbeiter nicht immer natürlich genug hat ausdrücken können; so hat er einen schreitenden Mann nur dadurch bezeichnen können, daß er die Beine verrenkte (Abb. 115), oder die dem Beschauer zugewandte Schulter gewaltsam umdrehte und flach an den Rumpf anlegte (Abb. 116).



Abb. 122. Rê-nefer (Kairo, Museum).

All diese Fehler sind ja recht geeignet, uns Moderne abzustoßen; wenn man es aber über sich gewinnt, dieses anfängliche Gefühl zu überwinden, dann muß man unbedingt für die vielen guten Seiten eingenommen werden, die man bei genauerer Betrachtung der Einzelheiten in diesen ungeschickten Kompositionen entdeckt. Die Grabdekoration verlangte nicht, wie die der Tempel immer ernste und bedächtige Menschen, deren Haltung man nicht verändern durfte, wollte man nicht die Götter beleidigen; hier durften die mit der Arbeit beauftragten Künstler freiere Bewegungen wiedergeben. Sie zeichneten sie mit einer Treue, die jeden in Erstaunen versetzt, der weiß, wie sehr das heutige Ägypten dem damaligen gleicht, und der so aus eigener Anschauung würdigen kann, wie glücklich sie das



Abb. 123. Brauer (Kairo, Museum).

Leben beobachtet haben. Diese alten Ägypter der Gräber, die dort seit Jahrhunderten bei ihrer Arbeit sind, diese Schreiber und Diener, Schuhmacher, Goldschmiede, Tischler, Töpfer, alle gleichen genau denen, die heutzutage in ihren Stuben und Buden sitzen. Das ist dieselbe Art zu gehen, sich zu setzen, die Arbeit anzufassen und die Werkzeuge zu gebrauchen wie heute. Und um von den Städtern, deren Gebärden langsamer und deren Körper träger werden, zu den Leuten überzugehen, deren Tätigkeit in der freien Luft es erfordert, daß ihre Kraft und Geschmeidigkeit stets frisch bleibt — kann es rhythmischeren Gang oder lebhafteren Schwung geben, als bei den Schnittern, die sich in langer Reihe beim Schneiden des Getreides vorwärtsbewegen (vergl. Abb. 20), oder bei dem Jäger, der den Pfeil zum Schuß auflegt oder, das Lasso zum Fange bereit, über die Berge eilt (vergl. Abb. 113)!



Abb. 124. Müllerin (Kairo, Museum).

Oder greifen wir aufs Geradewohl ein Schifferstechen heraus, wie es im Museum von Kairo ausgestellt ist (Abb. 117), oder wie man es im Grabe des Ptah-hetep bewundert (Abb. 118). Drei Kähne sind dabei beteiligt; der mittelste hat sich gegen die beiden andern zu verteidigen; während mehrere Mann der Besatzungen Stöße austauschen, fahren die andern mit



Abb. 125.
Gatte und Gattin, nebeneinander stehend (Kairo, Museum).

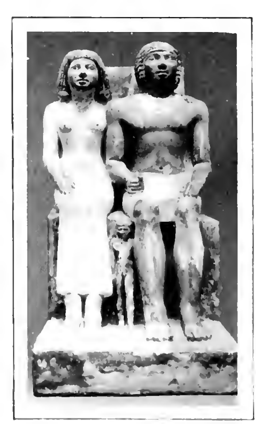


Abb. 126.
Gatte und Gattin, nebeneinander sitzend (Kairo, Museum).

Rudern fort. Da steht einer breitbeinig, die Last des Körpers auf das linke Bein gelegt, die Brust vorgestreckt, den Nacken gesteift, die Hände hoch über dem Kopf erhoben. Man fühlt den Schlag kommen, mit dem er seinen Gegner niederzuschlagen denkt; der aber kommt ihm zuvor und stößt ihm, mit dem Knie auf die Erhöhung des Hinterdecks gestützt, seinen Stock gerade in die Seite. Denselben Schwung wie diese Bootsleute zeigen im Grabe des Anch-ma-hor die Tänzerinnen, die, auf dem rechten Bein ruhend, sich kühn hintenüberbeugen und den linken Fuß bis über Haupteshöhe hoch empor werfen (Abb. 119). Alle diese Körper arbeiten angestrengt, jeder Muskel ist gespannt; sie stützen sich, werfen sich vorn-, werfen sich hintenüber, drehen sich um die Bootsstange, die Arme strecken sich, die Beine fliegen —, unter all diesen heftigen Bewegungen gibt es keine, die nicht genau der aufgewandten Anstrengung entspräche. Unsere Bildhauer würden anders arbeiten, aber nicht besser; ja wie wenige unter ihnen würden die Physiognomie der Tiere mit ebensoviel Wahrheit wiedergeben können! Seht doch bei Ti die Enten und Gänse, die man mit großen Klumpen einer augenscheinlich wenig schmackhaften Substanz nudelt, wie sie umherlaufen, um sich von den Anstrengungen zu erholen, wenn sie die Tortur überstanden haben (Abb. 120). Der Künstler hat die Geschlechtsunterschiede so gut wiedergegeben, daß wir noch jetzt an der Haltung des Kopfes und dem Zuschnitt des Körpers Männchen und Weibchen unterscheiden können. Aber noch mehr, er zeigt uns auch, wie sie mit dem Schwanz wackeln, wie sie ihren Hals biegen, wie sie ihren Schnabel vorstrecken, wie sie ihre Federn kratzen — alles Zeichen ihrer Stimmung und ihrer Freude, die unangenehme Geschichte hinter sich zu haben. Die Gänse von Medûm (vergl. Abb. 92) sind ja berühmt; sie zeigen, was die Malerei hätte leisten können, wenn ihre Mittel nicht so vergänglich gewesen wären, daß sie in Mißkredit kam bei einem Volke, das nur dasjenige schätzte, was für Dauer Gewähr bot. Da duckt sich ein Hase hinter einem Busch, da taucht ein Igel halb aus seinem Loch, um nach einer Heuschrecke zu schnappen, die Gazelle säugt ihr Junges, die Antilope flieht, der Windhund reißt sie zu Boden; das ganze Leben der Wüstentiere wird uns von dem Bildhauer in der freiesten Darstellungsweise, die sich



Abb. 127.
Gatte und Gattin, verschieden groß (Kairo, Museum).

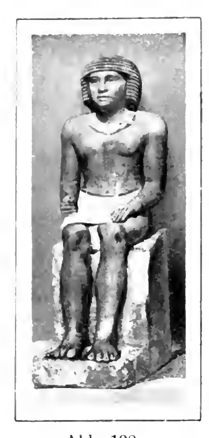


Abb. 128.
Gebräuchlichster Typ der Sitzfigur (Kairo, Museum).



Abb. 129.
Cheops aus Elfenbein (Kairo, Museum).

nur denken läßt, vorgeführt. Und um von den Haustieren zu reden, wer heute die Herden von der Weide kommen sieht, Schafe und Ziegen in staubwirbelnder Unordnung, die Esel im Trott mit wackelnden Ohren, die Rinder langsam und bedächtig, wie sich alle diese Herden auf dem Dammwege in scharfer Silhouette abzeichnen, der sieht mit einem Schlage die schönsten Reliefs des Ti und Mereru-ka vor sich.

Das Gebiet der Rundplastik ist weniger weit als das Relief, und daher ist auch die Formenwahl beschränkter. Die Stellungen, auf die sich der Künstler wegen der Nützlichkeitstendenz der Religion beschränken muß, zerfallen nach Rang und Stand des Modells in zwei Klassen: war es ein Vornehmer, so wurde er sitzend oder stehend dargestellt in Haltung und Kostüm seines Ranges; war es aber ein gewöhnlicher Mann, so wählte man für ihn die charakteristischste Haltung, die er bei seiner Arbeit einnahm. Natürlich gibt es Ausnahmen; bisweilen widerfährt es einem hochgebornen Mann, der zum Hofstaat des Königs gehörte, in einer Haltung dargestellt zu werden, die wohl seine Tätigkeit ausdrückt, aber seinem Range nicht entspricht, während ein niederer Schreiber oder selbst ein Handwerker für die Figur seines *Ka* die Haltung eines Mannes von Rang sich erwählte. Aber auf keinen Fall ging man, selbst wenn es sich um Arbeitsleute handelte, so weit, für Statuen derart verdrehte und verschrobene Haltungen zu wählen, wie sie auf den Reliefs gang und gäbe sind. Auch jetzt noch sind die Statuen regelmäßig dem Gesetz der Frontalität unterworfen; nicht weil der Künstler es nicht anders



Abb. 130.
Elfenbeinrelief.

konnte, sondern weil der Ritus es ihm so vorschrieb. Sie werden in Vorderansicht dargestellt, Scheitel, Halsansatz, Nabel und Gabelung der Beine liegen in einer Senkrechten, keiner dieser Teile weicht auch nur ein wenig nach rechts oder links ab. Waren doch die Ägypter ein Volk vornehmer Ruhe; von dem nervösen Hasten unserer Zeit war bei ihnen nichts zu spüren. Daher bedeutete für sie gravitätische Haltung, die an feierliche Unbeweglichkeit streifte, ein ganz besonderes Kennzeichen von edler Geburt und Ansehen. Das Bild eines Fürsten mußte immer dieselben Züge tragen, die der Fürst gezeigt hatte, besonders an feierlichen Empfangstagen: ernst, leidenschaftslos, Kinn hoch, Brust heraus, die Schenkel parallel nebeneinander, die Füße gerade und auf einer Linie. So war die Haltung für die Sitzfigur vorgeschrieben (Abb. 121). Dagegen mußte die Standfigur das linke Bein vorsetzen und das ganze Körpergewicht auf das rechte legen (Abb. 122). Das gewöhnliche Volk und die Sklaven ahmten, der Mode entsprechend, die Haltung der Hofleute und Adligen nach, und ihre Statuen geben sich mit einer Ruhe und einer Zurückhaltung ihrer Tätigkeit hin, die fast der ihrer Herren gleichkommt; mögen sie nun beim Bierbrauen vor dem Trog arbeiten (Abb. 123), oder beim Kornmahlen kniend über die Mühle gebeugt ihre Arbeit verrichten (Abb. 124).



Abb. 131. Kopf einer Statue aus Holz; einzelne Stücke waren angesetzt (Kairo, Museum).

Die Frauen wurden je nach ihrer Rangklasse verschieden dargestellt. Die Königstochter oder die vornehme Dame, die ihrem Ehemann an Rang gleichkam, besaß wie jener eine eigene Statue; oder, wenn man beide Ehegatten nebeneinander gruppierte, stand sie neben ihm (Abb. 125) oder saß neben ihm auf demselben Sitz und legte als Zeichen der Liebe ihre Hand auf seine Schulter. (Abb. 126). Doch hatte sie, da er ja das Familienoberhaupt war, um das sich die anderen Glieder bei den Kulthandlungen vereinigten, nichts dagegen einzuwenden, daß man ihrem Ehemann gelegentlich eine bevorzugte Stellung gab. Dann wurde sie entweder in derselben Größe dargestellt, aber stehend, während er auf dem Ehrensessel saß. Oder sie wurde auch kleiner abgebildet; dann lehnte sie mit den Kindern vorn an dem Sessel

oder drückte sich zärtlich an das Bein des Gatten (Abb. 127). Während die Frau stets bekleidet ist, bleiben Knaben und Männer, Freie wie Sklaven, bisweilen nackt. Damit wollte man vielleicht eine religiöse Vorschrift erfüllen, vielleicht aber zog man ihnen auch zu bestimmten Gelegenheiten wirkliche Kleider an, wie man es noch heutzutage in Italien bei Madonnenfiguren zu tun pflegt.



Abb. 132.
Die beiden Bronzestatuen aus Hierakonpolis (Pepi I.)
(Kairo, Museum).

Alles in allem findet man nicht mehr als gegen fünfzehn Stellungen — und dabei sind mehrere noch ganz selten — bei den unzähligen Statuen, die aus den memphitischen Gräbern ans Tageslicht kommen. Man darf sich nicht wundern, wenn das Gesicht der Besucher unserer Museen schließlich nur Langeweile wiederspiegelt (Abb. 128). Doch ist daran nicht allein die ägyptische Kunst schuld, sondern auch wir, die wir in zwei bis drei engen Sälen Denkmäler anhäufen, die ursprünglich an hundert verschiedenen Stellen verstreut waren. Auch wer im Louvre die Galerien durcheilt, die mit griechischen und römischen Bildwerken angefüllt sind, empfindet bisweilen, trotz des viel größeren Reichtums in Typen und Bewegungen, ein Gefühl der Monotonie und des Mißfallens.

Als Material bevorzugte man Stein: roten oder schwarzen Granit, Diorit, grüne Brecciesorten, verschiedene Arten Schiefer, roten Sandstein, Alabaster, weißen Kalkstein aus Turra. Die Memphiten bearbeiteten das allerhärteste Material mit überraschender Geschicklichkeit, zumal sie doch Stahl nicht kannten und nur Werkzeuge aus Feuerstein, Bronze oder weichem Eisen besaßen. Es darf also nicht auf Unfähigkeit zurückgeführt werden, wenn sie gewisse Statuen oder Gruppen nicht vollständig frei arbeiteten, sondern sie fast immer an eine rechteckige Platte anlehnten, die das eine Mal auf beiden Seiten wie eine Stützmauer hervorragt, das andere Mal zu einem viereckigen Pfeiler zusammenschrumpft. Dieser endigt in Schulter- oder Nackenhöhe bisweilen mit einer Spitze, die sich in den Haaren verliert. Es machte für den Künstler gar keine Schwierigkeit, wenn es ihm paßte, diese Rücklehne wegzulassen. Daß man sie aber beibehielt, geschah aus Achtung vor der Tradition, die sich in einer Zeit gebildet, in der man noch fürchtete, durch Entfernung des Pfeilers das Werk zu schwächen und so seine Aussichten auf lange Dauer zu vermindern. Aus demselben Grunde vermied

man es bis zum Ende der ägyptischen Kunst, die Arme vom Körper zu trennen, und sparte zwischen Stand- und Spielbein



Abb. 133. Kopf der Statue des Pepi I. von Abb. 132 (Kairo, Museum).



Abb. 134. Kopf der Statuette auf Abb. 132 (Kairo, Museum).

eine Zwischenplatte aus. Ich glaube gern, daß die Typen, an denen man diese Unvollkommenheiten wahrnimmt, die ältesten Typen für die Darstellung des *Ka* sind, daß also diejenigen, bei denen sie fehlen, sich erst später gebildet haben, zu einer Zeit, als die Schule durch lange Praxis genug Vertrauen auf ihre Kraft gewonnen hatte, so daß sie es wagen konnte, sich von der bisherigen Übung frei zu machen.

Wurde bei den älteren Kunstformen die Freiheit des Künstlers durch die rituelle Vorschrift stark beschränkt, so war dies bei den später gebildeten Formen nicht in dem Maße der Fall. Daher verwendet man für Standespersonen mit Vorliebe Statuen nach altem Schnitt, die nur zur Hälfte aus dem Material herausgearbeitet waren. Dagegen erhielten die anderen Leute meist freie Statuen; so die Diener des *Ka:* die Müller, Bäcker, Totenkläger, die Brauer und Dienerzwerge. Übrigens verwendete man bald die Flächen dieser Stütz-



Abb. 135. Cha-sechemui (Kairo, Museum).

pfeiler zum Nutzen der betreffenden Personen, indem man ihren Namen, Titel, ihre Abstammung und Gebetsformeln daraufmeißelte. Der Vorteil, den sie daraus für ihre Seligkeit hatten, mag nicht wenig zur Beibehaltung dieser Stützen beigetragen haben.



Abb. 136. Hockender Mann (Kairo, Museum).

Bei der Verwendung von Holz, Elfenbein und Metall brauchte man nicht solche Befürchtungen zu hegen wie beim Stein; die geschmeidige Festigkeit ihrer Gewebe gestattete es den Künstlern, die sie verwendeten, ihre Werke vollständig frei zu arbeiten. Aber dennoch mußten auch sie sich technischen Forderungen unterwerfen, die anzuführen von Wichtigkeit ist. Elfenbein wurde nur für Statuetten oder kleine Reliefs genommen, wie für den Cheops von Kairo, den Petrie in Abydos gefunden hat (Abb. 129) und die in Sakkâra gefundenen Relieffragmente der 5. Dynastie (Abb. 130). Sie sind alle sehr sorgfältig gearbeitet, aber ohne großen Kunstwert. Ägypten brachte wenig Bäume hervor, die zu Skulpturen hätten benutzt werden können, und die Bäume, die man in Syrien oder Caramanien kaufte, Tannen, Zedern und Zypressen, kamen nur in Balken oder Stücken an, die zu klein waren, um daraus eine lebensgroße Figur anfertigen zu können. So arbeitete man nur den Rumpf und den Kopf aus einem Stück, bisweilen auch die Beine. Die Arme aber wurden, wenigstens, wenn sie nicht am Körper anlagen, angestückelt; oft auch die Beine (Abb. 131). Die einzelnen Stücke wurden durch rechteckige Zapfen miteinander verbunden; da ja das Ganze mit einer leichten Stuckschicht überzogen und dann bemalt wurde, schwanden die Fugen. Von Metall, Gold oder Silber, Bronze oder Kupfer, hätte man leicht große Werke aus einem Stück anfertigen können, wenn die Kunst des Schmelzens vollkommener gewesen wäre. Man scheint sich beim Guß auf kleinere Mengen beschränkt zu haben und verstand wohl auch nicht, größere Formen zu verfertigen. Daher stellte



Abb. 137. Statue Nr. 1 (Kairo, Museum).

man kleine Figuren und Amulette im Vollguß her; die Statuen aber wurden zum Teil gehämmert. Gesicht, Hände und Füße, kurz alles, was genaue Arbeit erforderte, wurde gegossen; Brust, Arme und Beine bestanden aus gehämmerten Platten, die man auf einen gemeinsamen Kern aufmontierte und dann untereinander vernietete. Auf diese Weise ist die Statue des Pepi und die Statuette, die zusammen mit ihr in Hierakonpolis gefunden wurde, gearbeitet (Abb. 132). Der Kern bestand hier aus Holz, der Schurz aus Gold, die Perücke aus Lapislazuli. Natürlich sind Schurz und Perücke verschwunden, gestohlen schon im Altertum von Dieben, die der Materialwert reizte. Trotz der ziemlich rohen Herstellungsweise und der Verstümmlung sind es doch zwei ganz bedeutende Stücke (Abb. 133 und 134), die sich ganz gut neben Werken wie dem Chefrên aus Diorit sehen lassen können.



Abb. 138. Frau Nasi (Paris, Louvre).

Die ältesten Statuen, die wir besitzen, gehören zwei Schulen an. Die des Königs Cha-sechemui und des hockenden Mannes von Kom-el-ahmar der thinitischen, die Statue Nr. 1 in Kairo der memphitischen. Die Statue des Cha-sechemui in Kairo (Abb. 135), die beste von den dreien, besteht aus Schiefer und zeigt den König in halber Lebensgröße; wenn auch bei ihr noch Härten und Ungeschicklichkeiten zu finden ist, so zeugt sie doch von nicht zu verachtender Geschicklichkeit im Gebrauch des Meißels. Der König ist als Osiris dargestellt, weil er am *Heb-sed*-Feste unter die Götter erhoben wurde. Er trägt die weiße Krone, eng umschließt ihn sein kurzer Mantel, der linke Arm und die linke Hand zeichnen sich unter dem Stoffe ab, der rechte Arm und die rechte Hand reichen über das Knie hinunter. Die rechte Hälfte des Kopfes ist verloren, aber doch kann man noch, wenn man den Rest mit dem Kalksteinfragment in Oxford zusammenhält, das wahre Porträt erkennen. Es ist zwar in etwas verwischter Manier modelliert, aber mit vorzüglicher Kenntnis der anatomischen



Abb. 139.
Archaische Frauenstatuette
(Turin, Museum). (Nach Pleyte).

Verhältnisse und des saubersten Verfahrens, den Gesichtsausdruck treu wiederzugeben. Es ist ein Prachtstück, das ich dem königlichen Atelier zuschreiben möchte, und dessen Vorzüge noch mehr ins Auge springen, wenn man es mit dem hockenden Mann (Abb. 136) vergleicht. Dieser ist in einem Privatatelier gearbeitet; der Stil ist so schwerfällig und roh, daß man ihn für viel älter halten möchte als den vorhergenannten König. Genaueres Studium indessen zeigt, daß daran weniger Archaismus schuld ist, als provinzielle Ungeschicklichkeit. Dasselbe kann von der Granitstatue Nr. 1 von Kairo (Abb. 137) gelten. Der Kopf ist zu dick, der Hals zu kurz, der Rumpf zu untersetzt, die Beine ungeschickt, der Fuß nicht ausgearbeitet. Diese Fehler finden sich in verschiedenem Grade an ähnlichen Statuen und Gruppen wieder, die alle in Sakkâra und Gîze ans Licht kommen, und die in den europäischen Museen verstreut sind. Davon sind die berühmtesten der Sapui und Nasi im Louvre (Abb. 138); ähnliche finden sich in Turin (Abb. 139), in Neapel, München, Brüssel (Abb. 140) und in Leyden. Alle zeigen gleiche Arbeit; der Nacken ist gedrungen und kurz, der Kopf sitzt zwischen den Schultern, der Körper ist dick und rund, die Beine und Füße ohne genauere Zeichnung.



Abb. 140. Archaische Frauenstatuette (Brüssel, Museum). (Nach Capart.)

Den Unterschied dieser Provinzialkunst von der höfischen spürt man am allerbesten, wenn man solche Arbeiten mit Rê-hetep und Nefret von Medûm vergleicht, die ungefähr bis auf wenige Jahre in dieselbe Zeit gehören (vergl. Farbentafel I). Sie stammen aus der Zeit des Snofru, d. h. aus dem Jahrhundert, in dem infolge des Wechsels der Politik auch die königlichen Ateliers von Thinis nach der Ebene von Memphis verlegt wurden. Der Mann macht eine gute Figur mit seinem intelligenten Gesicht, den breiten Schultern, der schmalen Taille und den feinen Beinen. Die Frau aber ist ein



Abb. 141. Der Sphinx von Gîze.

Meisterwerk, vielleicht das Meisterwerk dieser noch etwas archaischen Skulptur. Äußerst lebendig heben sich Kopf und Gesicht im Rahmen der Perücke hervor, Busen und Schenkel zeichnen sich anmutig und diskret unter dem weißen Überwurf ab. Die Wirkung wird noch durch die Bemalung gesteigert, besonders aber auch durch den Kunstgriff, die Augen mit Email auszulegen; fast glaubt man, die Gestalt lebe.



Abb. 142. Der große Chefrên (Kairo, Museum).

Möglicherweise gehört der Sphinx von Gîze in dieselbe Zeit und zur selben Schule. Seit ungefähr zwanzig Jahren ist es Mode geworden, Denkmäler, welche die ersten zwei Generationen von Ägyptologen in ganz alte Zeiten gesetzt hatten, in spätere Zeit zu verlegen. Auch der Sphinx (Abb. 141) ist davon nicht verschont geblieben. Er ist von einigen sogar bis in die 18. Dynastie heruntergesetzt worden. Sicher ist er im Laufe der Zeiten unzählige Male restauriert worden; aber noch jetzt, ausgeflickt wie er ist, bewahrt er genug von seinem anfänglichen Aussehen, daß man ihn spätestens der Pyramidenzeit zuweisen muß. Trotz der entstellenden Verstümmelungen kann man, glaube ich, noch jetzt dieselben künstlerischen Eigenheiten herausfinden, wie bei den Statuen von Medûm: sie weisen auf den Höhepunkt der thinitischen Schule.

In allen, auch den vollkommensten Werken der thinitischen Epoche gibt es stets etwas Geschraubtes, Eckiges. Die memphitischen Künstler, die der Pharao in die königlichen Ateliers berief, verloren bald ihre Ungeschicklichkeit, und da sie ihr Bestreben nach Abrundung der Formen beibehielten, gewannen sie eine volle und weiche Art zu arbeiten, wodurch sie sich von ihren Lehren unterschieden. Sie strebten nach materieller Wahrheit der Darstellung, wozu sie ja auch die religiöse Vorschrift zwang. Aber dennoch ließen sie es sich nicht nehmen, einzelne Züge ihrer Modelle zu idealisieren, soweit es sich mit der Ähnlichkeit vertrug. Sie milderten gewisse Kurven an Kinn



Abb. 143. Alabasterstatue des Chefrên (Kairo, Museum).

und Nase, die ihnen zu unschön erschienen, sie rundeten die Wangen, vermieden es, die Augen zu tief in die Augenhöhlen zu legen, sie senkten leicht die Schultern und verflachten Arm-, Bein- und Brustmuskeln. Die besten Künstler unter ihnen kamen so zu Statuen und Gruppen von harmonischer und edler Wirkung, denen aber, wenn nötig, auch Energie nicht fehlte. Ihre Fähigkeiten zeigen sich, von der Mitte der 4. Dynastie an, am besten in der wunderbaren Reihe von Königsstatuen, die das Museum von Kairo besitzt. Der große Chefrên (Abb. 142), den Mariette 1859 im Sphinx-Tempel fand, besteht aus Diorit, einem recht schwer zu bearbeitenden Material, an das aber der Künstler mit derartiger Kühnheit herangegangen ist, daß es vollkommen seine Härte verloren zu haben scheint. Wie die meisten Statuen aus dunklem Stein (z. B. aus schwarzem oder rotem Granit oder grüner Breccie) war auch sie nur zum Teil bemalt. Nur bestimmte Teile des Gesichts, Augen, Nasenlöcher, Lippen, und einige Einzelheiten der Kleidung waren mit Rot oder Weiß erhöht. Die Politur und die Mengen der dadurch hervorgerufenen Lichter lassen die Modellierung etwas verschwinden. Man muß die Statue lange unter ganz verschiedenen Lichtverhältnissen betrachten, um ihre Vollkommenheit und weise Einfachheit zu erkennen. Und wozu bedarf es noch vieler Worte über die Haltung, in der ihn der Künstler auf den Thron mit niedriger Lehne gesetzt hat, und wie er den Sperber, der hinter ihm sitzt, die Flügel ausbreiten läßt, um Kopf und Hals zu beschützen. Selten ist der Ausdruck königlicher Würde mit soviel Kunst wiedergegeben. Dem Bildhauer ist es gelungen, die Idee der Souveränität selbst zu verkörpern, indem er die Züge eines Königs treu nachbildete. Es ist nicht allein Chefrên, den er uns vor Augen führt, es ist der Pharao im allgemeinen. Dieselben Züge

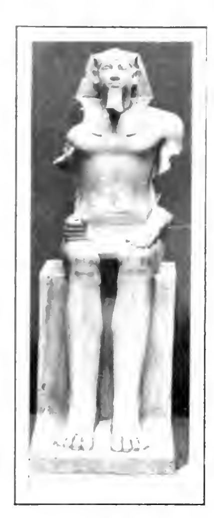


Abb. 144. Mykerinos, von Reisner gefunden (Kairo, Museum).



Abb. 145. Mykerinos und seine Frau (New-York, Museum).

erhabener Größe zeigen sich, wenn auch vermindert, auf der Alabasterstatuette (Abb. 143) und der grünen Brecciestatue, die ihn ein wenig älter darstellt ist (vergl. Abb. 121). Desgleichen auf den Alabaster- und Granitstatuetten des Mykerinos, des Ne-woser-Rê, des Men-kau-Hor. Die Alabasterstatue des sitzenden Mykerinos, die Reisner 1908 Stück für Stück neben der 3. Pyramide zusammengesucht hat, verdient besonders wegen der Schönheit des Steines Beachtung (Abb. 144). Sein Körper ist schlecht hingesetzt, der Kopf ist im Vergleich zum Körper zu klein. Doch scheint der Bildhauer hier eine der körperlichen Eigenheiten seines Modells wiedergegeben zu haben; auch die andern Statuen dieses Königs zeigen dasselbe Mißverhältnis. Mit Rücksicht darauf muß man zugeben, daß die Schiefergruppe, die ihn neben seiner Gattin zeigt (Abb. 145) und ebenso die vier geographischen Triaden, wo er zwischen der Göttin Hathor und einer der Hauptgottheiten Oberägyptens steht (Abb. 146), hohes Lob verdienen. Die Statuen des Dedef-Rê, die bei Chassinats Grabungen an der Pyramide von Abu-Roâsch ans Licht gekommen sind, haben fast gleichen Kunstwert, wie die Chefrên-Statue; vielleicht gehen sie auf denselben Künstler zurück. Da aber die Köpfe, die allein erhalten sind (Abb. 147), ungewöhnliche Verstümmelungen zeigen, ist es besser, nichts bestimmtes zu behaupten. Vom Ende der 5. und von der 6. Dynastie kennen wir bisher keine einzige Königsstatue; aber nach den erhaltenen Statuen von Privatpersonen zu urteilen, standen sie den früheren keineswegs nach.

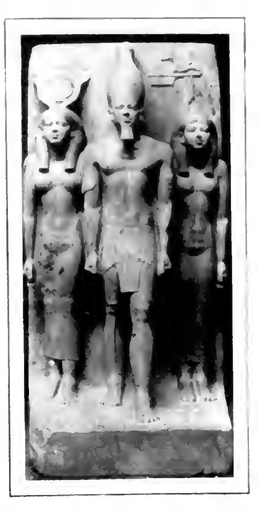


Abb. 146. Trias aus dem Mykerinos-Tempel (Kairo, Museum).

Auch einige Statuen von Privatleuten waren wahrscheinlich in den königlichen Ateliers angefertigt, z. B. die des Rê-nefer von Kairo, dessen stolzer Ausdruck fast dem des Chefrên gleichkommt (Abb. 148). In-



Abb. 147. Kopf des Dedef-Rê (Kairo, Museum).



Abb. 148. Rê-nefer.
(Kairo, Museum).

dessen die Mehrzahl muß den privaten Werkstätten der Ebene von Memphis zugeschrieben werden. Da die Modelle allen Gesellschaftsschichten angehörten, so lassen sich hier natürlich mehr Typen unterscheiden als bei den Statuen der Könige. Da gibt es erst den Hofmann und Baron, der stehend das Opfer erwartet. Die Arme hängen herunter, der linke Fuß ist vorgesetzt. Ti im Kairener Museum ist ein gutes Exemplar dieser Gruppe; er kommt fast dem Rê-nefer gleich. Andere haben nur Kuriositätsinteresse: so der beschnittene Priester Ansecha, der vollkommen nackt dargestellt ist, und die beiden Zwerge, deren Mißgestaltung mit feinen anatomischen Kenntnissen kopiert ist, ohne doch zur Karikatur zu werden (Abb. 149 und 150). Sie sind aus weißem Kalkstein von Turra gefertigt und mit lebhaften Farben bemalt. Dagegen ist Ka-aper, der berühmte *Schêch-el-beled* (Abb. 151), aus Holz. Dadurch gewann der Bildhauer die Möglichkeit, den linken Arm mit dem Amtsstock nach vorn zu nehmen, und die Schenkel voneinander zu lösen, wodurch die Bewegung des Schreitens ungezwungener erscheint. Der Schêch-el-beled bedeutet den Höhepunkt der memphitischen Kunst, und, wenn man irgendwo eine Ausstellung der Meisterwerke der ganzen Welt eröffnete, würde ich ihn neben anderen als Repräsentanten der ägyptischen Kunst hinschicken. Nicht nur der Kopf ist von vortrefflicher Arbeit (Abb. 152), auch der Körper ist mit Liebe modelliert. Die Realistik der Ausführung wird nur



Abb. 149.
Zwerg aus Gize
(Kairo, Museum).



Abb. 150.
Der Zwerg Chnem-hetep
(Kairo, Museum).



Abb. 151.
Der Schêch-el-beled
(Kairo, Museum).



Abb. 152.
Der Schêch-el-beled,
Seitenansicht.

von den realistischsten Bildhauern unserer Zeit erreicht. Es war ein breitschultriger, untersetzter Bauer mit kurzen Beinen und energischem, jedoch gewöhnlichem Aussehen, der sich mehr im Büro aufhielt, als in der freien Luft. Schon über die Fünfzig hinaus, hatte er unter dem Embonpoint zu leiden, das sich bei Leuten seines Standes und Temperaments einzustellen pflegt. Die Abbildungen geben nur schlecht einen Begriff von seinem Wert; man muß ihn selbst im Museum zu Kairo gesehen haben, um ihn voll würdigen zu können. In Vorder- wie in Rückansicht weiß der Künstler die Zeichen des nahenden Alters zu betonen, ohne jedoch in seiner Realistik abstoßend zu wirken. Die Büste, die man in der alten Sammlung Myers sah (Abb. 153), die zwei Torso von Kairo (einer von einem Mann [vergl. Abb. 131], den andern pflegt man mit Unrecht als die Frau des Dorfschulzen zu bezeichnen [Abb. 154]), und die namenlose Statue eines jungen Mannes (Abb. 155 und 156) sind sicherlich weniger gut. Die Be-



Abb. 153.
Statuette Myers.
(Nach Capart.)

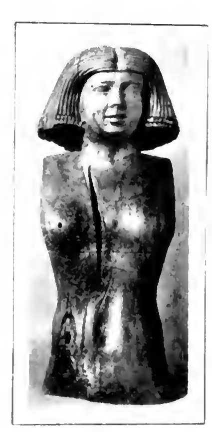


Abb. 154.
Die sogenannte Frau
des Schêch-el-beled
(Kairo, Museum).

arbeitung des Holzes ist trockener, und das Ganze macht einen harten Eindruck; das mag man allerdings im Altertum, als die Formen durch Bemalung noch verhüllt wurden, weniger gemerkt haben. Im übrigen kann man wohl sagen, daß die meisten Statuen oder Gruppen, die unsere Sammlungen anfüllen, sich nicht über den Durchschnitt erheben. Einzelne Partien, besonders die Köpfe (Abb. 157) sind manchmal hervorragend, aber oft ist dann der Körper unvollkommen, und die Füße und Beine sind roh gearbeitet, die Gruppierung ist unschön, die Gesten, durch die Gattin und Kinder dem Familienoberhaupt ihre Zuneigung kundtun, sind oft zu abgezirkelt, um schön zu wirken. Wir haben darin Massenware, die im Fabrikbetriebe von verständigen und gut vorgebildeten, aber völlig phantasielosen Handwerkern hergestellt wurden. Manchmal jedoch ersetzt bei Werken von kleineren Dimensionen die feine Arbeit das Banale und Unpersönliche des Gedankens. Der Nefru von Kairo, der Kornmesser Nefru (Abb. 158), den man in natürlicher Größe kaum bewundern würde, verdankt seinen Reiz allein seinen kleinen Abmessungen. Viele Besucher würden ihn als Nippsache gern mitnehmen.



Abb. 155. Holzstatue (Kairo, Museum).

Der Typus des hockenden und der des lesenden Schreibers ist manchmal schwer voneinander zu unterscheiden. Der lesende ist daran kenntlich, daß sich sein Kopf mehr nach vorn neigt und die gekreuzten Beine flacher aufliegen. Häufig aber beachtet der Bildhauer diese Unterschiede nicht, so daß beide Typen ganz oder teilweise ineinander übergehen. Und doch ist es im Grunde nur ein Typus, der die Mitte hält zwischen den Leuten von Rang und denen aus dem Volke, den Bürgern, Kaufleuten, Handwerkern. Manchmal allerdings ließ sich auch eine hochgestellte Persönlichkeit, die bei dem König die Stelle eines Sekretärs bekleidete, in der Haltung eines Berufsschreibers darstellen. Diese

Abb. 156. Büste der Statue Abb. 155.

war an und für sich höchst ungraziös, da sie den Menschen um die Hälfte verkleinerte und den schlanken und schmalen Aufbau der Beine durch eine Art flacher und winkliger Platte ersetzte, über der sich der Rumpf erhob. Dennoch schufen die Ägypter trotz dieser recht ungünstigen Bedingungen einen Typus, der sich recht wohl sehen lassen konnte. Sie wählten den Augenblick, da der Schreiber sich zurecht gesetzt hatte und mit untergeschlagenen Beinen, den Schurz über den Schenkeln gestrafft, die Hände auf den Schoß gestreckt (um so ein Gegengewicht für den Rumpf zu schaffen), sich zu lesen oder zu schreiben anschickt. Manchmal hat er einen aufgerollten Papyrus oder eine Schreibtafel vor sich und erwartet, die Hand unbeweglich auf dem rechten Rand, den Anfang des Diktats. Bisweilen auch fehlt die Rolle: er denkt nach! Die gekreuzten Beine sind durchgängig ganz abscheulich; der Bildhauer faßte sie als eine Art Verstärkung der Basis auf und vernachlässigte sie daher. Dagegen zeugt der Rumpf fast stets von großer Sorgfalt. Er ist entweder, wie beim Schreiber von Kairo, ein wenig zusammengesunken, oder wie bei dem im Louvre, straff in den Hüften aufgerichtet. Der Schreiber in Kairo (Abb. 159) ist einfach unbezahlbar mit seinem schmalen Gesicht, seinem mürrischen Mund und den großen Augen, die ohne Wohlwollen den Blick des Beschauers zu suchen scheinen. Aber der Schreiber im Louvre (Abb. 160) übertrifft ihn weit. Wenn man eine Rangordnung der Hauptkunstwerke aufstellen müßte, würde man ihn, meine ich, ganz in die Nähe des Schêch-el-beled rücken. So sieht der wahre Schreiber aus, der Karriere machen will! Kräftig, mit guter Körperhaltung, nicht übermäßig intelligent, doch immerhin so, als es für die Ausübung seines Berufes erforderlich ist. Er lächelt ein wenig, und seine Züge zeigen, wenn sie überhaupt etwas ausdrücken, ein wenig Aufmerksamkeit im Verein mit viel Langweile. Der kniende Schreiber und Leser aus rotem und schwarzem Granit in Berlin und Kairo, sowie Sed-en-maat (Abb. 161) und Rê-hetep zeigen



Abb. 157. Kopf (Louvre, Paris). (Nach einer Zeichnung von Faucher-Gudin.)

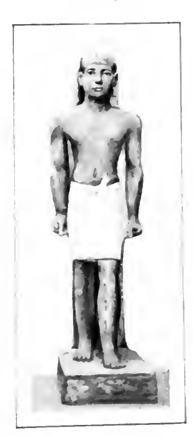


Abb. 158. Nefru (Kairo, Museum).

mehr oder weniger scharf ausgeprägt, dieselben Einzelheiten; aber ihr Gesicht ist ausdruckslos und ihr Körper untätig. Fühlt man darin doch eher die Hand von Gehilfen als von Künstlern, trotz der ziemlichen Fertigkeit in ihrem Handwerk. Der Fall liegt aber anders beim knienden Schreiber von Kairo (Abb. 162). Der Künstler, dem wir dies Werk zu verdanken haben, hatte sich sein Modell gewiß ganz scharf angesehen, denn er unterstreicht alle beruflichen Züge, die sich in seinem Gesicht ausdrücken. Das ist der wahre Federfuchser aus der Provinz, mit resignierter Miene, in furchtsamer Haltung, die Hände als Zeichen der Unterwürfigkeit auf den Knien gefaltet. Sein Rücken scheint sich in Erwartung der Schläge zu krümmen.



Abb. 159. Hockender Schreiber (Kairo, Museum.)

Um nun zur untersten Stufe der gesellschaftlichen Stufenleiter zu kommen, die Sklaven des Toten (manchmal auch der Tote selbst, wenn er einem Gott gegenüber Sklavendienste tut) werden in ihrer Tätigkeit dargestellt. Sie hätten also Stoff für unzählige Variationen geben können, wenn ihre Ausführung den Meistern der Ateliers aufgetragen wäre. Man überließ sie aber, ob sie aus Holz oder Stein gearbeitet wurden, gewöhnlich einfachen Arbeitern. So kann man sich erklären, daß die Mehrzahl von ihnen, Müller und Müllerinnen (vergl. Abb. 15 u. 124), Brauer (vergl. Abb. 123), Krugverpicher (vergl. Abb. 16), hockende Totenkläger, Köche beim Zurichten oder Braten einer Gans (Abb. 163), daß alle diese nur Dutzendware sind, die zwar ganz korrekt, aber ohne persönlichen Akzent gearbeitet sind. Der einzige, der, meiner Kenntnis nach, einen persönlicheren Eindruck macht,

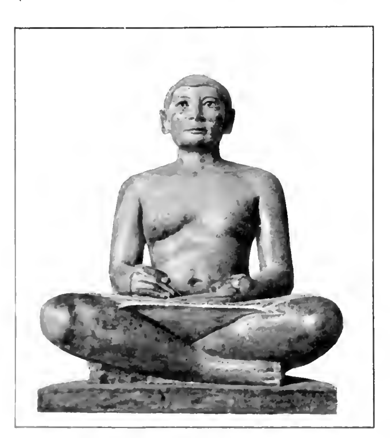


Abb. 160. Hockender Schreiber (Paris, Louvre).

ist der Kairener Diener aus Holz, der, den Koffer auf dem Rücken und die Sandalen in der Hand, seinem Herrn folgt (Abb. 164).

Gegen Ende der memphitischen Epoche werden die Figuren von Lehnsleuten und Sklaven zahlreicher und gruppieren sich in Szenen; auch hier war die Nützlichkeit das treibende Element. Es war recht teuer, sich ein Grab mit Wandskulpturen und Malereien anzuschaffen. Das Leben nach dem Tode blieb ein Vorrecht der Reichen und Vornehmen. Um auch die große Menge daran teilnehmen zu lassen, verwandelte man die Bilder von der Wand in Rundplastik. Diese kleinen Holzpuppen konnten sich auch ärmere Leute leisten. Da es sich ja hierbei darum handelte, den Armen zu billigen Preisen eine Art Unsterblichkeit zu verschaffen, sind sie fast immer von roher Arbeit und haben ihren Ursprung in der Grabindustrie, nicht in der Kunst. Man besitzt von dieser Sorte ganze Gärten und Weinanlagen, wo der *Ka* sich in der frischen Luft hinsetzt, wenn es ihm paßt, Häuser und Kornspeicher, deren Inhalt Schreiber und Kornmesser kontrollieren, Brauereien in voller Tätigkeit, Bäckereien (Abb. 165) und Küchen (Abb. 166). Eine niedere Mauer mit einer rohen Tür in der Nähe der Ecke trennt diese Anlagen von der Straße. Schlächter töten darin Tiere, Köche braten Gänse vor einem Verschlage, der als Vorratskammer hergerichtet ist; darin sieht man im Hintergrund



Abb. 161. Sed-en maat (Kairo, Museum).



Abb. 162. Kniender Schreiber (Kairo, Museum).

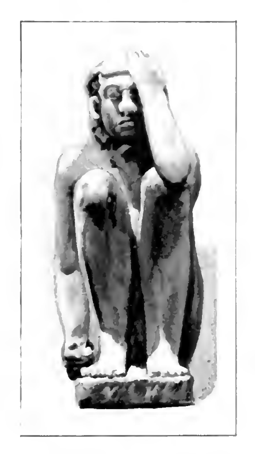


Abb. 163. Koch (Kairo, Museum.)

einzelne große Krüge und auf der Vorderseite Gruppen von Vasen zur Aufnahme von Korn, Gerste, Wein und Öl. Ein wenig weiter nehmen wir an einem Konzert teil (Abb. 168); der Tote sitzt in einer Art Chorstuhl, neben ihm, etwas weiter vorn, hat eine junge Frau auf einem Stuhl Platz genommen, bekleidet mit der Trägerschürze. Zwei Harfenisten sitzen auf jeder Seite und singen, wobei sie taktmäßig in die Hände klatschen. Solche Festdarstellungen sind selten; die Arbeitsszenen überwiegen, in denen die Figürchen gewissenhaft im Interesse des Toten arbeiten. Tischler zersägen Balken, um ihm Möbel anzufertigen, Töpfer arbeiten an der Drehscheibe und brennen ihm Töpfe. Eine lange Reihe von gelben Frauen, jede von einem braunen Burschen begleitet, zieht mit den Erzeugnissen vorüber, die ihnen die Felder des Jenseits spenden (Abb. 167). Barken warten auf ihn, falls er nach einer Spazierfahrt auf dem Fluß Verlangen trüge. Die einen haben das Segel gehißt, um mit dem „süßen Nordwind" stromaufwärts zu fahren. Andere wieder haben ihren Mast für die Hinabfahrt niedergelegt. Die Matrosen rudern und die Steuerleute sind auf ihrem Posten. Alle diese Dinge wurden im Großen gehandelt und Stück für Stück im Atelier aufbewahrt. Der Kunde bestellte, je nach der Summe, über die er verfügte, für sich einen Speicher mit Inhalt, Köche, ein oder zwei Schlächter, Brauer, eine Abteilung Schützen und Schwerbewaffnete, Schiffe mit mehr oder weniger zahlreicher Bemannung. Der Verkäufer richtete dann die Szenen nach den speziellen Wünschen des Kunden her. Dabei passierte es manchmal, daß die Matrosen für das gewählte Schiff zu groß waren, oder daß die Gestalt der Kornmesser nicht zum Hause



Abb. 164. Diener mit dem Gepäck seines Herrn (Kairo, Museum).



Abb. 165. Bäcker (Kairo, Museum).

paßte; doch beunruhigte man sich darüber nicht weiter. Waren sie erst einmal geweiht und im Grabe eingeschlossen, dann taten die schlecht komponierten Darstellungen genau dieselbe Wirkung wie die andern. Trotz ihrer Fehler sind sie recht amüsant und machen in den Museen den Besuchern viel Freude. Der Kairener Saal, in dem die Bogenschützen und die Schwerbewaffneten von Meïr ausgestellt sind (Abb. 169), ist stets voll von Menschen. Auch hier treten dieselben Vorzüge hervor, die wir bei den Reliefs zu finden gewohnt sind, denn diese dienen ihm ja als Vorlage. Sie leben, handeln, bewegen sich, passen sich einander an; und wenn sie auch von summarischer Arbeit sind, fühlt man doch, daß die Arbeiter, die sie geschnitzt haben, eine gute Ausbildung hatten. Durch Anlage und Unterricht waren sie instand gesetzt, Arbeit von Künstlern zu leisten, selbst wenn sie für die Armen und Niederen Massensachen verfertigten.

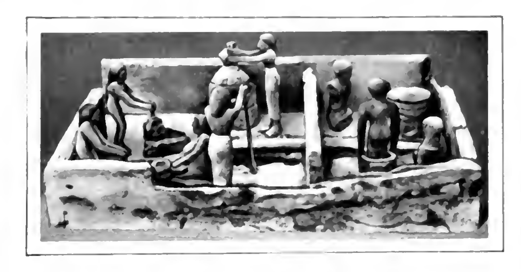


Abb. 166. Küche (Kairo, Museum).

Von Werken der Kleinkunst ist nur wenig erhalten, wenigstens von solchen, die nicht nur nützlich, sondern auch schön sein wollen. Die Hauskeramik ist größtenteils plump; gewisse Formen, die in den Jahrhunderten vorher gebräuchlich waren, sind auch jetzt noch im Gebrauch, z. B. die roten Gefäße mit schwarzem Rand. Andere Sorten dagegen sind verschwunden, ohne daß sie durch bessere Typen ersetzt wären. Andrerseits kann man die Gestelle aus rotem, gebranntem Ton, die man in den Gräbern findet, kaum als Kunstwerke ansprechen. Sie sollen der Seele eine mit allen fürs Leben erforderlichen Dingen wohl versehene Behausung bieten. Es sind daher Nachbildungen von Häusern mit Hof, Eingangshallen, hohen



Abb. 167. Opferträger (Kairo, Museum).

Zimmern und Magazinen. Im Hof steht auf dem Boden, dem Eingang gegenüber, eine ganze Mahlzeit an Brot, Gemüse, Fleisch,



Abb. 168. Konzert. (Kairo, Museum.)

Kuchen und verschiedenen Getränken. Aber wie naiv, wie plump ist das, wie jeden Kunstwertes bar!

Die Töpfer verstanden es schon, die Tongefäße mit einer halbdurchsichtigen Glasur in verschiedenen Farben zu überziehen. Die polychrome Kachelbekleidung der Grabkammer des Königs Zoser in der Stufenpyramide von Sakkâra (Abb. 170) und die Reste von grünen Platten, die Petrie in den Ruinen von Abydos gefunden hat, zeigen, daß solche glasierte Ziegel unter den Thiniten zur Ausschmückung der Gebäude verwendet wurden. Außerdem besitzen wir aus der Zeit der Memphiten glasierte Halsperlen, Vasenfragmente, gelbe, grüne und blaue Ziegel. Ihr Luxusgeschirr dagegen bestand sicherlich aus Stein oder Metall. Die Kunst, Steine auszubohren, sie zu schneiden und zu polieren,



Abb. 169. Bogenschützen und Schwerbewaffnete von Meïr (Kairo, Museum).

war bei den Ägyptern aufs höchste entwickelt; und dabei sind es nicht nur die weichen Steinsorten, wie Kalkstein und Alabaster, die sie so bearbeiteten; nein, Sorten wie Granit, Breccie, Diorit, Kornalin, Onyx, Lapislazuli wurde unter ihren Fingern geschmeidig und ließen sich zu den verschiedensten und elegantesten Kurven formen. Aus Bronze sind uns Kannen und Schalen erhalten, die in den Mastabas gefunden wurden. Doch von allen den Gold- und Silbergefäßen, die in den Texten dieser oder späterer Zeit erwähnt werden, ist kein einziges auf uns gekommen, alle sind sie eingeschmolzen. Um so mehr ist es zu verwundern, welchem Zufall der prächtige goldene Sperberkopf, den Quibell in Kom-el-ahmar (Abb. 171) gefunden hat, seine Erhaltung zu verdanken hat. Er ist in Ausführung wie in Technik gleich bemerkenswert. Der Gesichtsausdruck des Vogels ist mit kaum glaublicher Lebhaftigkeit und Schärfe wiedergegeben. Die Anwendung von rotem Jaspis gibt den Augen ein ganz erstaunliches Leben. Der Rumpf bestand aus Bronze, aber die einzelnen Stücke waren zu stark oxydiert, als daß man sie hätte sammeln können; nur die Königsstatuette, die an seine Brust lehnte, ist erhalten.

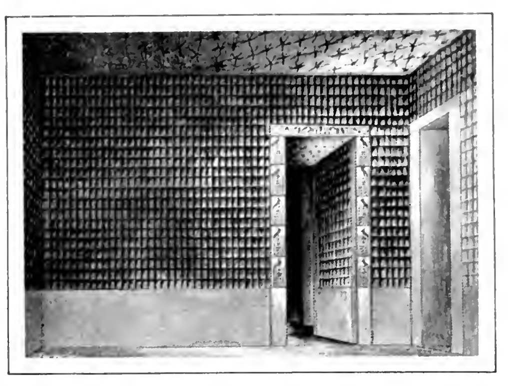


Abb. 170. Kammer mit glasierten Kacheln aus dem Grab des Königs Zoser. (Nach einer Zeichnung von Segato.)

Die Schmucksachen gleichen ohne Zweifel denen, die in den Gräbern der ersten zwei Dynastien entdeckt wurden. Die Exemplare aber, die wir besitzen, sind von der allergewöhnlichsten Art: Schnüre aus Stein- oder Glasperlen, Nachbildungen von Muscheln in Gold, Silberamulette, glatte oder geriefte Goldkörner; über den Durchschnitt aber erheben sich Figuren von Gazellen, Ziegen und Rindern in Kairo, die, in Goldplättchen gepreßt und dann übergraviert, als Anhänger an Halsketten dienten.

Über das Mobiliar wissen wir noch weniger Bescheid als über die Schmucksachen. Wir müssen uns an die Reliefs wenden, um zu erfahren, welche Form Wäschekästen, Schmuckbehälter, Sitze, Betten, Kopfstützen und Tischchen hatten. Die Darstellungen

davon geben uns einen guten Eindruck vom Geschmack und der Erfindungsgabe der Tischler.

Alles in allem kommt man, je mehr man die Reste aus dieser Pyramidenzeit studiert, um so mehr zu der Überzeugung, daß der Stand des Kunstgewerbes dem der Künste entsprach. Tischler, Schmelzer, Goldschmiede und Töpfer, welche die große Menge versorgten, hatten denselben instinktiven Sinn für Harmonie und Anmut, den wir in den Werken der Bildhauer und Maler gefunden haben, die für den König arbeiteten.

Literatur zu Kapitel II des ersten Teils

Architektur. — A. Die Mastabas. Für das architektonische Studium der Mastabas ist noch unentbehrlich das klassische Werk: Mariette, Les Mastabas de l'Ancien Empire. Paris 1882—1886. Damit ist zu verbinden: Mariette, Voyage de la Haute-Égypte, Teil I, S. 31—44 und Taf. 3—14. Außerdem Flinders Petrie, Dendereh. Mit 78 T. (Egypt Exploration Fund, Bd. XVII, London 1900.) für die oberägyptischen Mastabas, und J. de Morgan, De la frontière d'Égypte à Kom-Ombo. Caire 1894 und N. de G. Davies, The Rock Tombs of Sheikh-Said. Mit 34 T. (Archæological Survey of Egypt, Bd. X, London 1901.) für die Felsengräber.

B. Pyramiden. Die von Lepsius aufgestellte Theorie über den Bau der Pyramiden, die von Maspero, Archéologie Egyptienne, 1. Ausgabe, S. 127—128 bekämpft ist, ist wieder aufgenommen von L. Borchardt, Lepsius' Theorie des Pyramidenbaues. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1891, Bd. XXIX.); ferner L. Borchardt, Die Entwicklung der Anschauungen über die ägyptischen Pyramiden in den letzten 20 Jahren. (Wochenschrift des Architekten-Vereins, 1909, Nr. 49 und 50.) Die auf die Konstruktion und die Restaurationen, die an den Pyramiden von Gîze und Sakkâra in saitischer Zeit vorgenommen sein sollen, bezüglichen Fragen erörtert L. Borchardt, Zur Baugeschichte der Stufenpyramide bei Sakkarah; Zur Baugeschichte der dritten Pyramide bei Gizeh; Zur Baugeschichte der zweiten Nebenpyramide neben der dritten Pyramide. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1891, Bd. XXIX.) Für die Summe der Konstruktionen, die in Sakkâra zu einem Königsgrab gehören, siehe Barsanti-Maspero, Fouilles autour de la Pyramide d'Ounas. Caire 1902—1906. (Auszug aus den Annales du service des Antiquités.) Für die Gruppe von Zawijet-el-'Arjân: Barsanti, Fouilles de Zaouîyêt-el-Aryân. (Annales du service des Antiquités 1906, Bd. VII mit 3 T. und 1907, Bd. VIII.) Für die Gruppe bei Abusîr: Das Re-Heiligtum des Königs Ne-woser-Re (Rathoures). Herausg. von Fr. W. v. Bissing: Bd. I. L. Borchardt, Der Bau. Mit 6 T. Berlin 1905. — L. Borchardt, Das Grabdenkmal des Königs Ne-User-Re (Abusir I.). Mit 28 T. Leipzig 1907; Das Grabdenkmal des Königs Nefer-ir-ke-rê (Abusir V.). Mit 10 T. Leipzig 1909; Das Grabdenkmal des Königs Sahu-ré (Abusir VI.). Mit 16 T. Leipzig 1910. — Hölscher-Steindorff, Die Ausgrabungen des Totentempels der Chephrên-Pyramide durch die Sieglin-Expedition 1908. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache, Bd. XLVI.) — L. Borchardt, Die Totentempel der Pyramiden. (Zeitschrift für Geschichte der Architektur, Bd. III, S. 65—88.) — Für die Säulenformen: L. Borchardt, Die ägyptische Pflanzensäule. Berlin 1897 und Die Cyperussäule. (Zeitschrift für ägyptische Sprache, Bd. 40.) — U. Wilcken, Die Bedeutung der ägyptischen Säulen und C. Hoster, Zur ägyptischen Pflanzensäule. (Beides in derselben Zeitschrift, Bd. 39.)

Malerei und Skulptur. — Mehrere Mastabas des alten Reichs sind vollständig publiziert in: Flinders Petrie, Medum. Mit 36 T. London 1892. — Paget-Pirie-Quibell, The Tomb of Ptah-hetep. (Egyptian Research Account, Bd. II mit 11 T., London 1898.) — N. de G. Davies, The Mastaba of Ptahhetep and Akhhetep at Saqqareh. (Archæological Survey of Egypt, Bd. IX mit 31 T., Bd. X mit 25 T., London 1900, 1901.) — M. A. Murray and Hilda Petrie, Saqqara Mastabas. (Egyptian Research Account, Bd. XX — XXI. Mit 45 T., London 1905.)

Fr. W. v. Bissing, Die Mastaba des Gemnikâi. Berlin Bd. I, 1905 mit 33 T., Bd. II. 1911 mit 35 T. — J. Capart, Une rue de tombeaux à Sakkarah. 2 Bde. mit 107 T. Brüssel 1907; Chambre funéraire de la VIe Dynastie aux Musées royaux du Cinquantenaire. Mit 5 T. Brüssel 1907. — Über die wenigen Bildhauernamen, die man auf den Monumenten findet: A. Erman, Ein Künstler des Alten Reiches. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1894, Bd. XXXII.); über die Reliefs der hermopolitanischen Schule: J. Clédat, Notes sur quelques figures égyptiennes. (Bulletin de l'Institut français d'Archéologie orientale 1901, Bd. I, S. 21—24.) Die archaischen Statuen der memphitischen Zeit hat W. Pleyte studiert: L'Art antique égyptien dans le Musée de Leide. (Verhandlungen des VII. Orientalisten-Kongresses,

Ägypt.-Afrikan. Sektion 1888.) — G. Steindorff, Archaische ägyptische Statuen. (Archäolog. Anzeiger 1898, S. 64—66.) — Grébaut-Maspero, Le Musée Egyptien. 1890—1900, S. 12—13 und T. 13. — Wiedemann, Zwei ägyptische Statuen des Museums zu Leiden. (Orientalische Literaturzeitung 1898, Bd. 1, S. 269—273, mit 2 T.) und Die ägyptische Statue A 39 des Louvre. (Ebenda 1901, Bd. 4.) — Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur. München 1906—1911, T. 1—6. — J. Capart, Recueil de Monuments égyptiens. Brüssel 1902, T. 2—3, 6, 51 und die entsprechenden Stücke des Textes. — R. Weill, Les origines de l'Egypte pharaonique. 1908.

— Für die Statuen der guten Zeit ist außer den schon zitierten Sammlungen von Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur, T. 7—18 und Text noch heranzuziehen: E. de Rougé, Album photographique, Nr. 89—108. — Mariette, Voyage de la Haute-Egypte, Bd. I, S. 47 und T. 16 und Album du Musée de Boulak, T. 18—21, 25—27. — Borchardt, Kunstwerke aus dem Ägyptischen Museum zu Kairo, T. 1—5, 20—22, 32, und S. 3—5, 10—11, 14. — Statuen und Statuetten von Königen und Privatleuten im Museum von Kairo. (Catalogue général, Bd. 53.) — J. Capart, Recueil de Monuments égyptiens. Brüssel 1908, T. 4—13, 52—55 mit dem entsprechenden Text und L'Art Egyptien, T. 11—20, 26; einzelne Artikel von L. Borchardt, Über das Alter des Sphinxes bei Gizeh. (Sitzungsberichte der Kgl. Pr. Akademie der Wissenschaften 1897, S. 752—760.); Die Dienerstatuen aus den Gräbern des Alten Reiches und Über das Alter der Khephrenstatue. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1897, Bd. 35 und 1898, Bd. 36.) — A. Erman, Die Sphinxstele. (Sitzungsberichte der Kgl. Akademie der Wissenschaften, 1904, Nr. 11.) — Chassinat, Les Fouilles d'Abou-Roache. (Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres 1901, S. 616—617.) — Daressy, Sur l'âge du Sphinx und L'âge du Sphinx. (Bulletin de l'Institut Egyptien 1906, série IV, Bd. 7, S. 93—97 und 1909, série V, Bd. 3, S. 35—38.) — Maspero in: O. Rayet, L'Art Antique, Bd. I, 5 T. mit zugehörigem Text; Le Nouveau Scribe du Musée de Gizeh. (Gazette des Beaux-Arts, 3. Serie, 1893, Bd. 9, S. 265—270.); Le Scribe accroupi de Gizéh. (Monuments et Mémoires Piot 1894, Bd. I, S. 1—16 und T. 2.); Musée Egyptien. 1890—1900, Bd. I, T. 8—12, 14, 26 und S. 9—15 und Bd. II, 1901—1907, T. 11 und 17 und S. 30—33, 47—48. — Über die ägyptischen Bildhauerschulen: Maspero, La Statuaire égyptienne. (Journal des Savants 1908, S. 5—17.); über die Holzfigurengruppen, die Szenen der Totenopfer oder des täglichen Lebens darstellen, vergleiche Maspero, Sur les figures et sur les scènes en ronde-bosse qu'on trouve dans les tombeaux égyptiens. (Bulletin de l'Institut Egyptien 1904, Bd. 4, S. 365—384.); Musée Egyptien, Bd. I, T. 23—43 und S. 30—40 und Causeries d'Egypte. Paris 1907, S. 351—357. Für die Bemalung der Statuen: Fr. W. von Bissing, Zur Polychromie der altägyptischen Skulptur. (Recueil des Travaux 1898, Bd. 20.) — Über die Perspektive der Ägypter: H. Madsen, Ein künstlerisches Experiment im alten Reich. (Zeitschrift für ägyptische Sprache, Bd. 42) und H. Schäfer, Scheinbild oder Wirklichkeitsbild. (Ebenda, Bd. 48.)



Abb. 171. Sperberkopf aus Gold (Kairo, Museum).



Abb. 172. Karnak. — Der große Amon-Tempel von Süden im Jahre 1864.

ZWEITER TEIL

Die thebanische Kunst

KAPITEL I

Die erste thebanische Epoche von der 11. bis zur 17. Dynastie

Die Kunst der ersten thebanischen Epoche: Bürgerliche und religiöse Baukunst, Gräber — Die Malerei beginnt, sich von der Skulptur loszulösen, wenigstens in den Gräbern — Die Bildhauerschulen in den Provinzen: die thebanische, hermopolitanische, tanitische Schule — Die Kleinkunst: Die Goldschmiedekunst.

Die Ohnmacht der Nachfolger von Pepi II. war derart, daß viele Fürsten, denen die einzelnen Teile Oberägyptens unterstellt waren, sich fast völlig unabhängig machten. Einer davon, Cheti-Achthoes, stürzte die Memphiten und regierte über das ganze Niltal. Vier bis fünf Generationen später empörten sich die Fürsten von Theben gegen seine Nachkommen und machten ihnen die Herrschaft streitig. Zuletzt trugen sie den Sieg davon; ihre Herrschaft erstreckt sich fast ohne Unterbrechung über fünfzehn bis zwanzig Jahrhunderte. Die ersten Jahre ihrer Herrschaft standen im Zeichen des Lehnswesens. Die lokalen Tyrannen hatten in ihren eignen Gebieten und in den Lehen, die sie vergaben, eine fast ebenso unbeschränkte Gewalt, wie die lehnsoberherrliche Dynastie. Nachdem Memphis seine Stellung als Hauptstadt verloren hatte, nahm die Tätigkeit der dortigen Kunstateliers ab, ja erlosch bisweilen fast ganz. Dagegen traten die

anderen Städte Mittel- und Oberägyptens, Herakleopolis, Menat-Chufu, Hermopolis, Kus, Siût, Abydos, Koptos, Theben und Elephantine mehr und mehr mit Erfolg in das künstlerische Leben der Nation ein. Dort taten sich meist besondere Schulen auf, die zum Teil auf die thinitische oder die memphitische Schule, zum Teil auf lokale Schulen zurückgingen. Die letzten waren bisher, da es ihnen an Hilfsquellen mangelte, im embryonalen Zustand geblieben, hatten sich jetzt aber zu höherer Blüte entwickelt. Die Denkmäler aus dieser Zeit sind bei weitem nicht so zahlreich wie die aus den frühern Epochen; aber sie genügen doch, um die allgemeinen Tendenzen jeder einzelnen Schule bestimmen zu können. Natürlich hatte die thebanische in der Umgebung der Pharaonen das Übergewicht, doch übte sie auf ihre Rivalen nur geringen Einfluß aus: deren Eigenart wurde durch Thebens Vorherrschaft nicht beeinträchtigt.



Abb. 173. Inneres des Tempels von Kasr-es-Sagha.

Von den Tempeln ist nur wenig zu sagen. Die Könige der 18. und 19. Dynastie rissen sie meist ein oder ließen von ihnen nur ganz unwesentliche Teile stehen. Dennoch wäre es möglich, daß die Kapelle, die man in Kasr-es-Sagha am alten Nordufer des Birket-Karûn sieht (Abb. 173 und 174), ein bis jetzt einziges Exemplar eines Tempels dieser Zeit ist. Diese Annahme liegt nahe, wenn man den eleganten Schnitt der Kalksteinblöcke und ihre sorgfältige Zusammenfügung betrachtet; da sie aber weder Skulpturen noch Inschriften tragen, haben wir nicht das Recht, es bestimmt zu behaupten. Die Trümmer, die Petrie in Abydos und am Sinai, der ägyptische *Service* in Hermopolis zutage gebracht haben, scheinen zu zeigen, daß die Anlage meist derjenigen entsprach, welche die Baumeister der folgenden Epoche anzuwenden pflegten.



Abb. 174. Tempel von Kasr-es-Sagha.

Mauern und Dach waren aus Kalk- oder Sandstein, die Türen und ebenso die Sphinxe und Obelisken aus schwarzem oder rotem Granit. Neben den Palmen- und Lotosknospensäulen, die immer noch häufig verbaut wurden, war die Säule mit Hathor-Kapitell beliebt; nur bestand dieses bald aus zwei (Abb. 175), bald aus vier Köpfen der Göttin, die hinten verbunden waren, und auf denen ein ziemlich niedriger Abakus lag. Aus dem Schutt von Karnak sind einfache Pfeiler in wunderbarem Stil ans Licht gekommen, die Sen-wosret im Amon-Tempel verbaut hatte (Abb. 176); in der Nähe seiner Pyramide von Lischt sind zwei Osiris-Pfeiler entdeckt, und das ganze Niltal hinab, von Assuân bis zu den Sümpfen des Delta, finden sich Bruchstücke jeder Form, die von dem lebhaften konstruktiven Sinn der ersten Thebaner zeugen. Aber selbst wenn wir alle diese Reste zusammen stellten, würden wir doch noch nicht die Möglichkeit haben, einen ganzen Tempel zu rekonstruieren.



Abb. 175. Hathor-Kapitell (Kairo, Museum).

Existierte damals schon der Pylon in seiner klassischen Form, d. h. als ein Torgebäude zwischen zwei massiven Türmen? Zum mindesten kann man das bezweifeln; denn bis jetzt hat man noch nicht ein leises Anzeichen davon gefunden. Man weiß nur, daß ein anderes Element, das früher nach Belieben angewendet oder fortgelassen werden konnte, jetzt ein konstantes Glied der Außendekoration geworden ist, ich meine die Obelisken von gewaltigen Dimensionen, die nach dem Vorbild der kleinen Obelisken in den memphitischen Gräbern geformt waren. Sen-wosret I. hatte bei der Restauration des Sonnentempels in Heliopolis zwei Obelisken errichtet, von denen der eine noch heute mitten in der Ebene von Matarîje steht (Abb. 177). Er ist aus rotem Granit von Syene gearbeitet; seine Höhe beträgt jetzt ungefähr $20\frac{1}{2}$ m, die Spitze lief in einer kleinen Pyramide von Kupfer aus, die noch im 14. Jahrhundert unsrer Zeitrechnung vorhanden war. Diese Form des Obelisken als Wächter des



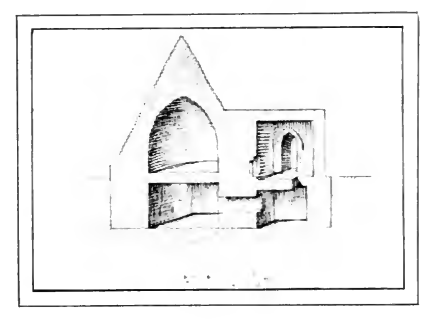
Abb. 176. Ein Pfeiler aus Karnak (Kairo, Museum).

Tempels und als Denkzeichen des Erbauers, wurde vom Anfang der ersten thebanischen Epoche an bis zur römischen Zeit unverändert beibehalten.


Abb. 177. Der Obelisk von Heliopolis.

Monumentalgräber sind in Menge vorhanden, wenn auch nicht soviele wie in der memphitischen Epoche; allerdings ist die Mehrzahl unter ihnen unglaublich schlecht erhalten. Die Könige behielten die Pyramiden bei, aber gestalteten ihre Form auf verschiedene Weise um. Die Herakleopoliten der 9. und 10. Dynastie hielten hartnäckig an den Traditionen der 6. Dynastie fest, die Thebaner der 11. dagegen erfanden im Anfang eine neue Form: sie setzten die Pyramide auf die Mastaba; denn sie waren einerseits ängstlich besorgt, eine Form, die das Vorrecht der Könige gewesen war, beizubehalten, wagten es andrerseits aber nicht, die Pyramide in ihrer alten Form zu übernehmen. Durch eine ähnliche Vereinigung waren ja die Heliopolitaner in der memphitischen Zeit dazu gekommen, die unter der 5. Dynastie gebräuchliche Form des Sonnentempels zu schaffen, indem sie den Sonnenobelisken auf die Mastaba aufsetzten. Als erste scheinen sich die halbunabhängigen Fürsten oder Hofbeamten, die bei Abydos und in Drah-Abu-'l-Negga begraben liegen, dieser neuen Pyramidenform bedient zu haben (Abb. 178). Sie sind aus Luftziegeln großen Formates aufgebaut


Abb. 178.
Mastaba-Pyramide von Drah-Abu-'l-Negga.
(Nach Prisse d'Avesnes.)


Abb. 179.
Schnitt durch eine Mastaba-Pyramide von Abydos. (Nach Mariette.)

und bestehen aus einer quadratischen oder rechteckigen Mastaba, deren Langseite selten mehr als 15 m beträgt; darauf erhebt sich, wie auf einem hohen Sockel, eine Pyramide von höchstens 10—12 m Höhe. Das Innere der Mastaba und zugleich der Pyramide bildet oft eine einzige überwölbte Kammer, deren Bogen durch Überkragung gebildet wird. Hier steht der Sarg; oft ist übrigens auch die Grabkammer in die Mastaba verlegt; die Pyramide enthält dann nur eine Entlastungshöhlung (Abb. 179).

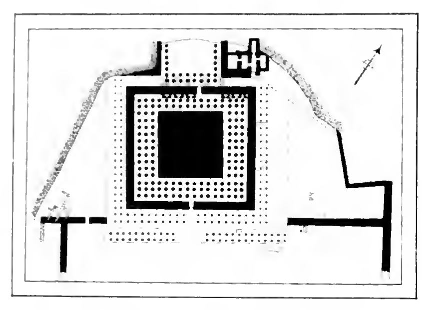


Abb. 180. Plan des Grabes des Mentu-hetep. (Nach Naville und Hall.)

Als dann die Fürsten von Theben die Königsherrschaft an sich rissen, verwendeten sie Steine an Stelle der Ziegel und vergrößerten die Proportionen ihrer Grabmäler. Der Mentu-hetep, der ganz Ägypten in seiner Hand vereinigte, errichtete sein Grab in der südlichen Biegung des Felsenkessels von Dêr-el-bahri (Abb. 180). Man gelangte zum Eingang, wenn man einen Hof durchschritten hatte, den an der Westseite zwei von viereckigen Pfeilern getragene Säulenhallen begrenzten, und dann auf einer Rampe zu einer Terrasse hinaufgestiegen war, die teils angebaut, teils aus dem lebenden Fels herausgehauen war. In der Mitte dieser Terrasse erhob sich die Mastaba, ein quadratischer Bau von 40 m Länge, dessen Verkleidung aus Kalksteinplatten mit Skulpturenschmuck bestand. Auf den Seiten befanden sich ähnliche Säulenhallen wie in der unteren Etage. Über die Mastaba ragte wie eine Krone die Pyramide empor. Doch war sie massiv gebaut; die königliche Grabkammer befand sich nicht in ihr, sondern war in der Erde verborgen. Ein geheimer Gang führte dorthin, dessen Außenöffnung ziemlich weit entfernt

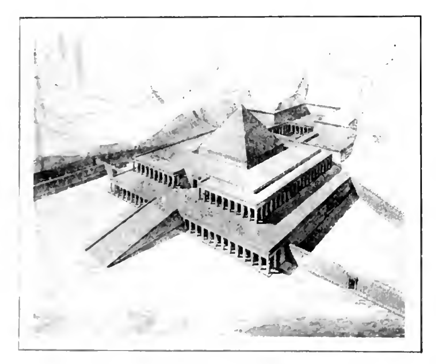


Abb. 181. Grab des Mentu-hetep. (Nach der Rekonstruktion von Somers Clarke.)

in der Ebene lag, vor dem Bauwerk. Im eigentlichen Tempel hinter der Pyramide reihten sich die Grabkapellen der Haremsfrauen aneinander; dahinter öffnete sich nach Westen ein zweiter Säulenhof, der sich an die Felswand anlehnte (Abb. 181). Hängt diese Kammer etwa mit dem Begräbnis zusammen? Oder ist sie ein geheimes Sanktuar, diese wunderbar angeordnete Granit- und Alabasterkapelle? Zu ihr gelangt man durch einen 170 m langen Korridor, dessen Eingang im Hintergrund des Hofes liegt. Ohne jeden Zweifel stammt sie aus derselben Zeit wie die Hauptanlage. Die Könige der dreizehnten und der folgenden Dynastien, die in Theben ruhen, ließen sich bis zum Beginn des neuen Reiches in Mastaba-Pyramiden begraben. Die Könige der 12., die in Mittel-Ägypten residierten, bevorzugten gewöhnliche Pyramiden von der memphitischen Art mit der gepflasterten Hofanlage und der an der Ostseite gelegenen Kapelle. Die Außenanlagen sind stark beschädigt, aber die eigentlichen Grabbauten existieren noch in Dahschûr, in Lischt, in Illahûn und bei Hawara. Die Pyramiden von Amen-em-hêt I. und Sen-wosret I. in Lischt sind aus Kalkstein und Granit, die ihrer Nachfolger in Dahschûr und im Fajûm aus Luftziegeln mit einer Spitze von schwarzem Granit (Abb. 182); doch waren sie vielleicht ursprünglich mit Kalkstein bekleidet. Von den memphitischen Vorbilder unterscheiden sie sich nur durch Einzelheiten der inneren Anlage, wodurch man den Zugang zum Sarg noch schwieriger machen wollte als früher. Doch sind sie meist so verfallen, daß sie bei dem Beschauer keinen künstlerischen Eindruck hinterlassen. Eine einzige unter ihnen, die nördliche Steinpyramide von Dahschûr, zeigt einen Ansatz zu origineller Arbeit: in halber Höhe brechen die Seiten um; ihr Neigungswinkel geht

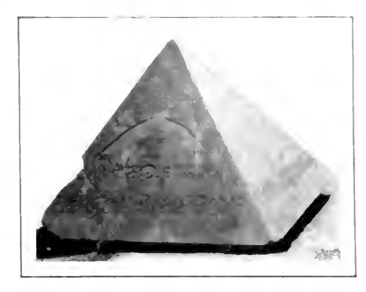


Abb. 182.
Pyramidenspitze von Dahschûr
(Kairo, Museum).



Abb. 183. Reste der Säulenhalle beim Grab des Si-renput I.

von 54° 41′ unvermittelt auf 42° 59′ über: man könnte sie als eine Mastaba mit einem riesenhaften Dach bezeichnen.

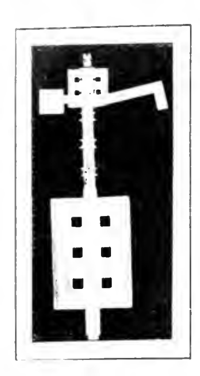


Abb. 184. Plan des Grabes des Si-renput II. (Nach Morgan.)

Die Gräber der Privatleute halten sich wie die der Könige an die lokalen Typen; in der Nekropole von Memphis sind es Mastabas von der alten Form, in Theben und Abydos Mastaba-Pyramiden, in den anderen Gegenden Felsengräber. Ihre Anlage ist je nach der Gegend verschieden. In Assuân lag vor dem Grab des Si-renput I. (Abb. 183) eine Eingangshalle. Sechs aus dem Felsen herausgehauene Pfeiler trugen die aufgemauerte Architrave und die Decke. Durch die Tür betrat man den Hauptsaal; von da aus führte ein gewölbter Gang zu der Statuenkammer, die an die Stelle des *Serdâb* der Memphiten getreten ist. Bei Si-renput II. (Abb. 184) fehlt die Vorhalle; man gelangt direkt in einen Pfeilersaal; an ihn schließt sich ein Korridor mit drei Nischen auf jeder Seite, in denen die mumienförmigen Statuen des Toten standen; darauf folgt ein zweiter Pfeilersaal, in dessen Hinterwand eine Nische für die Totenstele eingelassen war. Die eigentliche Grabkammer ist undekoriert. Die zu ihr führenden Schächte öffnen sich teils in einem der Säle, teils auf dem äußeren Vorplatz unter freiem Himmel. In Mittelägypten, in Siût, in Bersche und Beni-Hassan, unterscheiden sich die Anlagepläne nur in Einzelheiten voneinander. Bei Hapi-zefai ist der Eingang in eine ungefähr 7 m hohe veritable Kirchenvorhalle mit Rundbogen verlegt. Die beiden Säle verbindet ein Korridor mit gewölbter Decke, ihre eigene Decke ist aber gerade. In Beni-Hassan zeigen die beiden Felsengräber des Chnem-hetep und des Ameni dem Tal ihre Eingangshalle, die von je zwei polygonalen Säulen getragen wird (Abb. 185). Die Kultkapelle besteht aus einem Hypostyl, das durch zwei Reihen von je zwei Säulen in drei überwölbte Längsschiffe zerfällt. Das Mittelschiff läuft in die Nische aus, in der

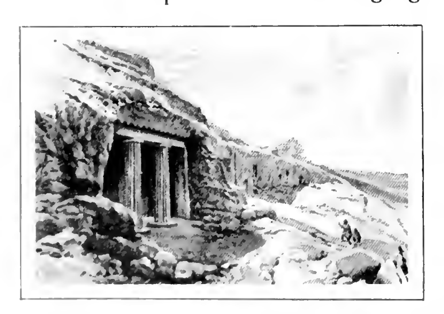


Abb. 185. Felsengrab des Chnem-hetep. (Nach Lepsius.)

die Statuen in Erwartung des Opfers sitzen (Abb. 186). Das Felsengrab Nr. 7 war ursprünglich ein Saal mit sehr niedriger Wölbung, die von sechs Säulen in drei Reihen getragen wurde; später wurde es nach rechts hin erweitert: die neue Anlage bildet, im rechten Winkel nach Westen abbiegend, einen Seitenflügel mit gerader, auf vier Säulen ruhender Decke.

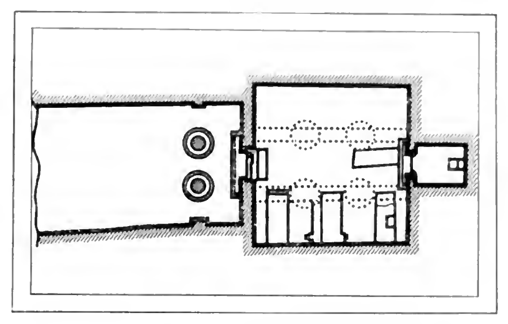


Abb. 186. Plan des Grabes des Ameni in Beni-Hassan. (Nach Newberry.)

Alle diese Grabanlagen zeigen das Bestreben, den Plafond der Felsengräber und der memphitischen Mastabas durch eine gewölbte Decke zu ersetzen; in ähnlicher Weise ändert sich auch die Form der Stele. Das ist die natürliche Konsequenz der Entwicklung der religiösen Ideen. Da die Stele jetzt nicht mehr bloß den Eingang des Grabes, sondern das ganze Grab vorstellen soll, ist es nur natürlich, daß man ihr diese Form gab. Zwar bleiben in Memphis die Bildhauer der viereckigen Form, die auf die Mastaba zurückging, treu; in Oberägypten aber und sogar in Abydos bevorzugten sie die oben abgerundete Form, die an die Wölbungen des Felsengrabs erinnern sollte.

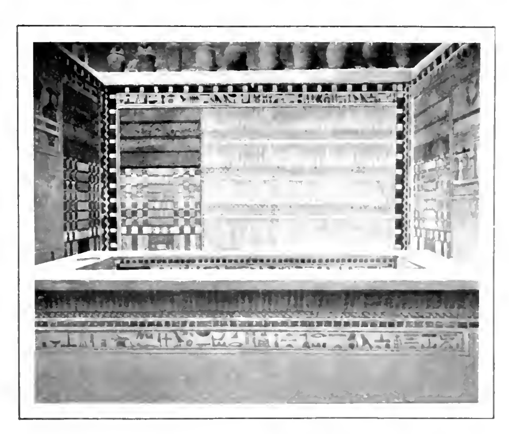


Abb. 187. Malereien im Grabe des Hor-hetep (Kairo, Museum).

Auch in Zahl und Form der Deckenträger stimmen die Architekten überein. In den Nekropolen von Memphis fanden wir kaum zwei bis drei Exemplare von Säulen; in Beni-Hassan

und Bersche gibt es dagegen keine einzige größere Grabanlage, in der sich nicht mehrere Säulen fänden. Von einem rechteckigen Pfeiler hatte man die Kanten weggeschlagen und so ein achtkantiges Prisma erhalten; dann schlug man wieder die Kanten fort und erhielt so ein Prisma von sechzehn Seiten. Diese vielkantigen Säulenschäfte wurden in einen niedrigen, kreisrunden Sockel gesetzt und endigten in einer quadratischen Platte, die den Übergang zum Architrav vermittelte. So ergibt sich eine Form, die Champollion etwas kühn protodorisch nannte. Sie taucht zuerst in Beni-Hassan auf, daneben gibt es dort eigenartige Säulen mit Lotoskapitell. In zwei oder drei Gräbern ist der untere Teil der Säule unbearbeitet geblieben oder nur ganz roh überarbeitet, wodurch es dem Wurzelansatze am Palmstamm ähnelt. Ist es ein Zufall, oder wollte der Künstler wirklich, daß der Säulenschaft an einen Baumschaft erinnerte? Diese Art hat sich allein in Beni-Hassan gefunden.



Abb. 188. Malerei ohne skulptierten Grund (Kairo, Museum).

Über Malerei und Skulptur sind wir besser unterrichtet. Gleich zuerst fällt uns auf, daß sich anscheinend die Bande lockern, welche diese beiden Künste ursprünglich verbanden. Nicht als ob die Statuen oder die Reliefs ihre Übermalung verlieren, nein, die Maler haben die Kühnheit, sich von dem Skulpturuntergrund loszumachen, der ihren Lehrern in der memphitischen Zeit unumgänglich notwendig erschienen war. Wir dürfen uns indessen nicht einbilden, daß die Loslösung der Malerei eine vollständige ist. In den Tempeln wird sie nicht geduldet, nur auf den Wänden der Gräber (Abb. 187 und 188) und in der rohen Dekoration mancher bürgerlichen Häuser (Abb. 189)

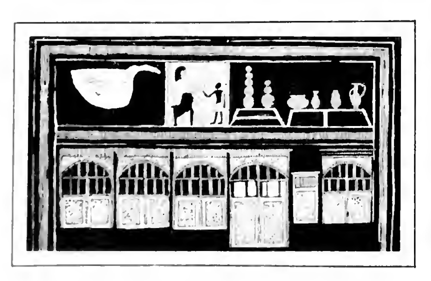


Abb. 189. Malerei von einem Privathaus. (Nach Petrie.)

zeigt sich ihre Anwendung. Natürlich hatte das rein materielle Gründe: der Fels, in dem die Gräber ausgehöhlt waren, bot dem

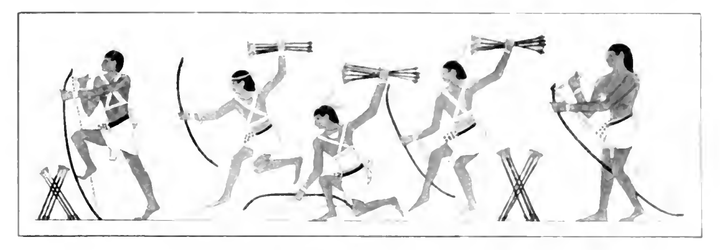


Abb. 190. Kriegstanz. (Nach Champollion.)

Bildhauer keine so gleichmäßige Oberfläche, wie die Mastabas, die aus Kalksteinblöcken aufgebaut waren. Mit dem Pinsel arbeitete man dort noch leicht, wo man mit dem Meißel nur mäßige, wenn nicht überhaupt negative Resultate erzielt hätte. Übrigens kostete ein Gemälde ohne Reliefuntergrund weniger Zeit und weniger Geld. So verstehen wir, weshalb die Thebaner und Herakleopolitaner, Leute von kleinem Einkommen, sich oft mit nur gemalten Gräbern begnügten.

Wenn auch die Ausführung der Grabdekoration verschieden ist, so blieb doch, was gleich zu Beginn festgestellt sei, das Prinzip wie in der Vergangenheit unverändert der Nutzen des Besitzers, des Toten oder des Gottes. Doch war wenigstens in den Gräbern unter dem Einfluß politischer Umstände und zeitgenössischer Ideen die Anwendung eine andere geworden. Zwar hielt man sich in die Nähe des Kataraktes, wo die Vornehmen nicht über große Bataillone verfügten, an die Szenen des häuslichen Lebens oder des Ackerbaus, an denen die Vorfahren ihr

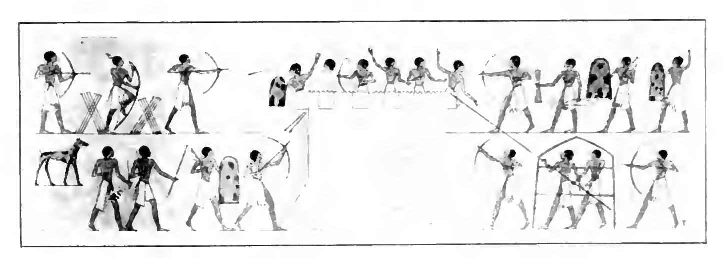


Abb. 191. Belagerung einer Festung. (Nach Champollion.)

Genüge gehabt hatten; aber in Siût, Bersche und Beni-Hassan, wo man durch die geographische Lage in die Kämpfe zwischen

Herakleopolis und Theben verwickelt war und daher seine Truppen immer in Kriegsbereitschaft halten mußte, machten sich in den meisten Gräbern kriegerische Interessen mehr oder weniger geltend. Leute wie Tef-ib, Cheti, Bakti, die zu ihren Lebzeiten Generäle von Ruf gewesen waren, wollten auch im Jenseits mit der Eskorte ihrer Milizen paradieren, die auf Erden ihren Ruhm hatten begründen helfen. So verlangten sie denn, daß unter der Menge ihrer Vasallen, deren *Ka* sie mit sich nahmen, auch solche hergestellt wurden. So kamen Szenen wie das Einexerzieren der Rekruten, Laufen, Springen, Kriegstänze (Abb. 190), Ringkämpfe, Schlachten, Belagerungen (Abb. 191) unter die Vorlagen der Künstler; da es aber in mehr als einem Grab für soviele Neuheiten an Platz mangelte, mußte eine entsprechende Zahl friedlicher Szenen verschwinden oder wenigstens sich auf die einfachste Ausführung beschränken lassen. Zwar waren die Ackerbauszenen zu unentbehrlich, als daß man sie zu beschneiden wagte, aber die Darstellungen vom Bringen der Opfer, vom Zuge der Domänen, von Matrosenkampfspielen und der Tätigkeit der Handwerker konnte man, wenn nötig, ohne Bedenken abkürzen. Außerdem war das ja nicht so schlimm, da man ja an den Holzgruppen der Grabkammer einen Ersatz für die Reliefs und Malereien der Kulträume hatte.



Abb. 192. Die Soldaten von Siût.

Die Nekropole von Siût ist derart durch Steinbruchunternehmer beschädigt, daß es fast unmöglich ist, die Verdienste der Künstler, die sie dekorierten, voll zu würdigen, zumal doch ohne Zweifel auch einige ihrer Fehler auf die schlechte Beschaffenheit des Steins zurückzuführen sind. Soweit mir ein Urteil darüber möglich ist, sind die Künstler von Siût aus der memphitischen



Abb. 193. Schulterbewegung im Grabe des Chnem-hetep. (Nach Champollion.)

Schule oder der von Abydos hervorgegangen, die seit dem Untergang der thinitischen Dynastien alles in allem nur eine Filiale der memphitischen Schule war. Das technische Verfahren ist dasselbe, ebenso die Proportionen der Figuren und die Verteilung der Darstellungen; die neuen militärischen Szenen sind genau in dem konventionellen memphitischen Stil der 6. Dynastie behandelt. Die schwere Infanterie im Grabe des Cheti, die ihren Schild mit sich schleppend in Linie marschiert, zeigt nicht mehr Schwung, als der lange Zug der Opferträger von früher (Abb. 192).

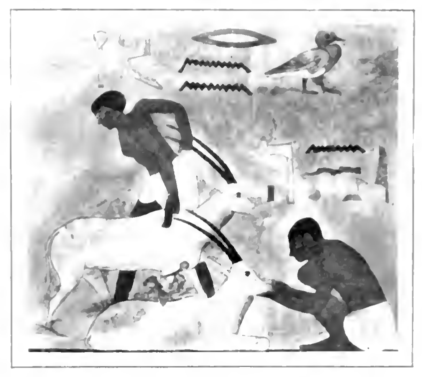


Abb. 194. Hockender Bauer im Grabe des Chnem-hetep. (Nach Champollion.)

Welch ein Gegensatz, wenn wir jetzt die Darstellungen in Beni-Hassan und Bersche betrachten! Diese beiden Orte stehen ja, wie überhaupt die ganze Umgebung, unter dem Einfluß der hermopolitanischen Schule, die einige Jahrhunderte früher in der Zeichnung der *Dicken* und *Dünnen* so viel Originalität gezeigt hatte. Ich habe den Eindruck, als ob diese Meister und ihre Schüler im Gebrauch des Meißels nicht so geschickt waren wie die Memphiten, wenigstens haben sie es oft unterlassen, die Szenen zu skulpieren, und sich begnügt, sie zu umreißen und auszumalen. Die Geschicklichkeit im Gebrauch von Pinsel und Farbe gab ihnen eine ungewöhnlich freie Hand; doch behandelten sie nicht alles mit gleicher Freiheit. Bei der Bearbeitung der Hauptthemata aus den Vorlagebüchern, die ihnen von ihren Vorfahren überkommen waren, verfuhren sie nach der älteren Manier, höchstens mit gelegentlichen Modifikationen, besonders auf perspektivischem Gebiete. So nähert sich z. B. im



Abb. 195. Katze auf der Lauer. (Nach H. Carter.)

Grabe des Chnem-hetep die Silhouette von nebengeordneten Personen mehr der Wirklichkeit: In der Profilstellung zeigt die Brust gelegentlich die richtige Verkürzung, oder sie nehmen doch wenigstens bald die eine, bald die andere Schulter nach vorn, entsprechend der Geste, der sie Ausdruck geben sollen (Abb. 193). Wir wissen, daß die memphitischen Künstler, abgesehen vom Ausgang der 6. Dynastie, nur selten so verfuhren. Bei den Hermopolitanern dagegen wurde, was eben noch eine Ausnahme gewesen war, zur ständigen Regel. Sie haben auf diesem Gebiet zum Teil recht glückliche Versuche gemacht, so daß man mit Vergnügen neben konventionellen Motiven Stellungen von einer Wahrheit der Komposition findet, die ein heutiger Maler nicht anders geben würde. Derart ist z. B. die Haltung des Bauern im Grab des Chnem-hetep, der mit seinem ganzen Gewicht auf den Hals einer Gazelle drückt, um das Tier zum Niedersitzen zu bringen; an der Stellung der Arme, Biegung des Körpers, Höhlung des Rückens, Verkürzung der Schultern und Wölbung der Brust ist kaum noch etwas auszusetzen (Abb. 194). Selbst in den Gegenden, wo man sich an die Tradition hält, unterscheidet sich die Zeichnung in vielen Punkten von derjenigen der memphitischen Zeit. Sie ist zwar weniger fein, weniger sicher, weniger sich unveränderlich selbst gleich, —

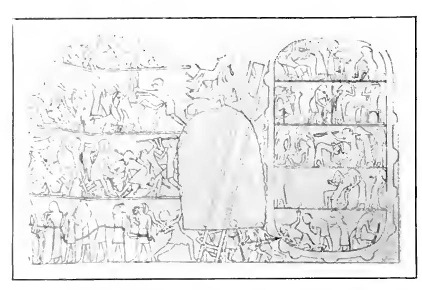


Abb. 196. Belagerungsszene von Deschâsche. (Nach Petrie)

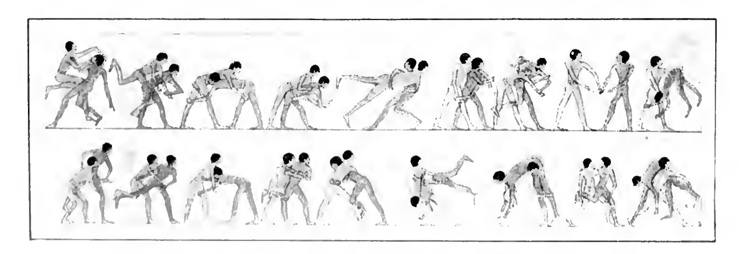


Abb. 197. Ringerszenen in Beni-Hassan. (Nach Champollion.)

aber sie ist dafür abwechslungsreicher, ausdrucksvoller, wahrer. Selbst wenn der Künstler an dem allgemeinen Körperschema festhält und sich in der Ausführung nach den geheiligten Vorbildern

richtet, selbst dann sucht er wenigstens im Detail Verbesserungen hineinzubringen und die Natur treuer wiederzugeben. Allerdings gelingt ihm das besser in den Tier- als in den Menschendarstellungen. Kann es mehr Wahrheit, und doch auch zugleich mehr Geist geben als in der Darstellung der Katze, die im Rohrdickicht auf Jagd ausgeht? Da fehlt nicht eine einzige Bewegung: wie sich der Nacken dehnt, das Rückgrat sich krümmt, die Muskeln des Schwanzes sich spannen, wie sie kurz vor dem entscheidenden Sprung leicht zurückweicht, wie sie mit der höchsten Starrheit des Blickes ihre Beute hypnotisert (Abb. 195).

Abb. 198. Porträt des Si-esis (Kairo, Museum).

Doch zeigen sich die Verdienste dieser Schule auf keinem Gebiete deutlicher als in den kriegerischen Darstellungen. Hier wurden sie ja nicht durch eine lange Überlieferung eingeengt. Hatten doch schon die Memphiten auf einem Gebiet, wo ihre Freiheit durch keine religiösen Verpflichtungen beeinträchtigt wurde, bei den Darstellungen der Schifferkämpfe auf den Kanälen, ganz allein ihrem Geschmack folgen können. Hier zeigten sie eine Kenntnis von der menschlichen Figur und eine Vertrautheit mit der Komposition, die wir ihnen nach den streng stilisierten Szenen aus Handwerk und Ackerbau niemals zutrauen würden. Als die Hermopolitaner daran gingen, das Soldatenleben zu malen, hatten sie für die eigentlichen Schlachtdarstellungen schon in den Tempeln und sogar in einigen Gräbern früherer Zeit Vorbilder z. B. in Deschâsche (Abb. 196), wo ein Fürst der 5. Dynastie die Erinnerungen an seine Kriegstaten



Abb. 199. Statuen des Sen-wosret I. (Kairo, Museum).

hatte festhalten lassen. Doch zeichnen sich dort die Szenen vom Zusammenstoß der Heere, vom Sturm auf die Festungen, vom



Abb. 200.
Eine von den Statuen des Sen-wosret I.
(Kairo, Museum).



Abb. 201. Kolossalfigur
des Sen-wosret I.
(Kairo, Museum).

Transport der Verwundeten und Toten durch keinerlei beachtenswerte Eigenart aus. Die Fußsoldaten im Pfeil- und Axtkampf zeigen nicht mehr Schwung als die marschierenden Truppen des Cheti in Siût. Dagegen gab es für die athletischen Ringkämpfe, durch die der Körper der auszubildenden Rekruten geschmeidig gemacht werden sollte, noch keine Vorbilder aus früherer Zeit. Diese Kämpfe zeigen immer je zwei Leute in einer Fülle von Stellungen, die der Künstler vollständig frei bearbeiten konnte. So ziehen bei Cheti in Beni-Hassan und bei Bakti in mehr als hundertundzwanzig solcher Gruppen die Hauptszenen dieser Ringkämpfe wie in kinematographischer Darstellung vor unseren Augen vorbei (Abb. 197). Die Kämpfer haben — es ist dies ein Rest kindlicher Darstellungsweise — nicht dieselbe Farbe, sondern sind, um Verwechslungen in dem Durcheinander der



Abb. 202. Holzkopf aus Lischt.
(Kairo, Museum).

Glieder zu vermeiden, der eine schwarz, der andere rot gemalt. Man sieht sie sich nähern, einander prüfen, umschlingen, sie geben nach und versteifen sich abwechselnd, um dem Griff des Gegners zu entgehen oder ihn selbst zu Boden zu werfen; da liegt einer, den der Gegner eng umschlungen hatte, auf dem Boden, da aber die Schultern noch nicht die Erde berühren, muß der Kampf fortgesetzt werden. Für einen Berufsathleten wäre es ein Leichtes, die einzelnen Griffe zu benennen, vielleicht aber würde er auch unter den Griffen oder Beinstellungen solche finden, die heutzutage beim Ringkampf nicht mehr üblich oder sogar verboten sind. Was wir niemals zu bewundern müde werden, ist die Geschicklichkeit und Leichtigkeit, mit der Spiel und Verschlingungen der Glieder aufgelöst und dann auf der Wand fixiert sind. Bevor es der Zeichner zu einer solchen Meisterschaft brachte, mußte er lange Zeit Studien nach dem Leben angestellt und sich andauernd in der Ringschule aufgehalten haben; sonst würde man nicht verstehen, wie er die Linien so richtig entwirren und die entscheidenden Momente jedes Ganges so rhythmisch anordnen konnte. Wenn er nur zehn, oder selbst zwanzig solcher Gruppen hingesetzt hätte, so würde sich niemand, der mit den ägyptischen Kunstwerken vertraut ist, weiter wundern. Nun sind es aber hundertundzwanzig und mehr, und, was am wunderbarsten ist, davon gibt es nicht mehr als ein halbes Dutzend, die unkorrekt wären oder das Gleichgewicht verlören. Und diese Leute haben sich nicht nur im Relief, auf der Fläche des Steins, an so heftigen Bewegungen versucht; sie haben sie auch in Rundplastik nachzubilden gewagt. Die Ringergruppe im Museum zu München zeigt, trotz einer gewissen Roheit der Arbeit, dasselbe Leben und dieselbe Naturwahrheit wie die Wanddarstellungen der Gräber. — Was wir in Syene, Beni-Hassan und Siût an Arbeiten aus den letzten Jahren der 11. und



Abb. 203. König Horus (Kairo, Museum).

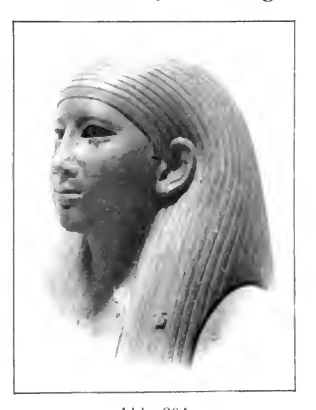


Abb. 204. Kopf der Statue des Königs Horus (Kairo, Museum).

den ersten Jahren der 12. Dynastie gesehen haben, stammte durchweg aus den Privatateliers. Die Hofateliers erscheinen erst wieder in der 12. Dynastie auf der Bildfläche, als die Oberhoheit der Krone über die Feudalfamilien gefestigt und das ganze Land in der Hand eines einzigen Herrn vereinigt war. Es versteht sich von selbst, daß in Mittelägypten, in Abydos, Herakleopolis und im Fajûm, die memphitische Schule auch weiterhin dominierte. Ihre Traditionen waren in der Zwischenzeit keineswegs erloschen; sie pflanzten sich sogar auf die thebanischen Könige über, als diese ihre südliche Residenz aufgaben und sich in den Palästen ihrer Vorgänger im Norden niederließen. Wir besitzen nur wenige Reliefs, die man dieser Schule zuweisen darf. Aber die Bruchstücke der Kapelle des Amen-em-hêt I. in Lischt und von den Mastabas zu Dahschûr nehmen es sicher mit den besten Werken der 5. Dynastie auf. Sie hielt noch immer das Relief sehr niedrig und bemühte sich mehr als je um Eleganz und Feinheit der Konturen, was aber nicht hinderte, daß sie gelegentlich, wie bei den Porträts des Si-esis, die Züge des Originals mit fast brutalem Realismus wiedergibt (Abb. 198).



Abb. 205. Bemaltes Relief vom Grabe des Mentu-hetep. (Nach Naville.)

Ihre Statuen sind vom gleichen Geist durchdrungen wie ihre

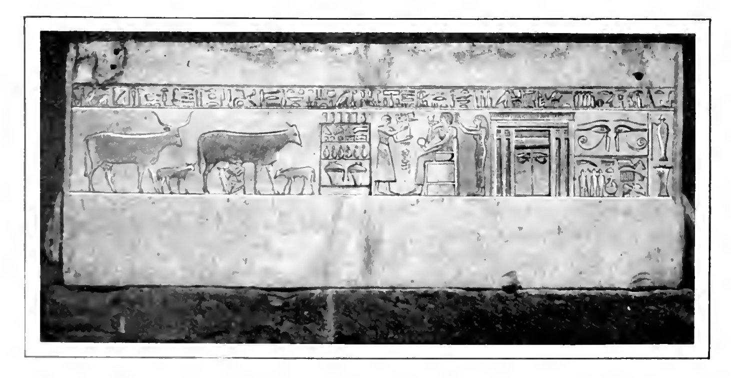


Abb. 206. Eine Seite des Sarges der Prinzessin Kawit (Kairo, Museum).

Reliefs. Die Statuen des Sen-wosret I., die in Lischt gefunden sind, zeigen den Ausdruck hoher Würde und fesseln den Beschauer,

wenn sich auch durch die oftmalige Wiederholung derselben Pose ein Gefühl der Monotonie unvermeidlich einstellt (Abb. 199). Indessen bemerkt er doch bald, daß die Bildhauer nur die Schultechnik befolgen, wenn sie diesen Statuen das kurze Oval des Gesichts geben, die lächelnde, gutmütige Miene, den ruhigen Blick (Abb. 200) und den breiten, vollen Körperbau. Es ist der memphitische Königstypus der Meister aus der 5. Dynastie, den sie vor sich sehen und reproduzieren. Die gleiche konventionelle Auffassung wiegt in den Ateliers von Abydos vor. Die Osiris-Kolosse des Amen-em-hêt und Sen-wosret I. sind hier von einer Banalität der Auffassung, über die selbst die ausgezeichnete Arbeit nicht hinweghilft (Abb. 201). Diese weiche, sozusagen unpersönliche Ausdrucksweise dauert die ganze 13. und 14. Dynastie hindurch; sie zeigt sich selbst an Stücken, die sonst recht gut sind; vergleiche z. B. den kleinen Holzkopf von Kairo mit Perücke aus Paste (Abb. 202) und die Holzstatue des unbedeutenden Königs Horus (Abb. 203). Er ist nackt dargestellt und marschiert, den linken Arm nach vorn genommen, mit großen Schritten. Es ist eine recht freundliche Persönlichkeit,

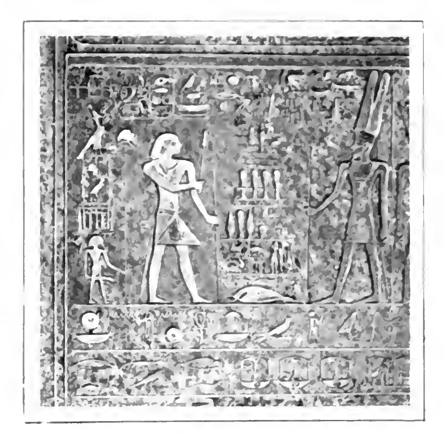

Abb. 207. Teil einer Stele des Sen-wosret III. (Kairo, Museum).


Abb. 208. Mentu-hetep als Gott (Kairo, Museum).


Abb. 209. Unbekannte Statue (Kairo, Museum).

aber wie geschmacklos erscheint das Stück, wenn man es mit dem *Schêch-el-beled* vergleicht! Die Brust ist zwar leicht, die Hüfte schmal, das Bein lang und zierlich, die Züge regelmäßig (Abb. 204), aber diese Anmut bleibt vollständig an der Oberfläche: die erste Bewunderung hält der genaueren Betrachtung nicht stand. Hiernach wird man sich nicht wundern, in unsern Museen soviel Statuen und Statuetten zu finden, die nach den besten Vorschriften gearbeitet sind, aber einzig und allein als Handelsware angefertigt sind; verraten uns Inschriften ihre Herkunft, so stammen sie meist, wie wir mit Bedauern konstatieren müssen, aus der Zeit des Niedergangs der memphitischen Schule in der ersten thebanischen Epoche oder aus ihren abydenischen Abzweigungen.



Abb. 210. Kopf des Sen-wosret I. aus Karnak.

Die thebanische Schule, die anfangs, zur Zeit der Pyramidenerbauer, inmitten der andern lokalen Schulen von Dendera, Koptos, Nagade und Erment ein bescheidenes Dasein fristet, übernahm von der memphitischen Schule Technik und Grundregeln, als sie durch die Thronbesteigung der Intef aus ihrem Schlummer geweckt wurde, berufen, die Trägerin der künstlerischen Bestrebungen eines neuen Königshauses zu werden. Ihre ersten bekannten Werke, die Stele des Fürsten Intef und die Reliefs von der Mastaba-Pyramide des Mentu-hetep in Dêr-el-bahri (Abb. 205), bedeuten unter sich einen rapiden Fortschritt. Die Stele zeigt noch barbarischen Stil: die Personen sind wahllos auf die einzelnen Reihen verteilt, die Körper schlecht proportioniert, ihre Stellungen geschraubt, die Gesten eckig. Ganz anders ist die Arbeit der Reliefs, — leider sind manche so verstümmelt, daß jegliches Urteil unmöglich ist. Bei ihnen ist die Zeichnung genau so korrekt, die Arbeitsweise genau so kräftig wie bei den besten Skulpturen der 5. Dynastie. Die Szenen auf dem Sarkophag der Prinzessin Kawit bieten dafür ein gutes Beispiel (Abb. 206) doch ist die



Abb. 211. Kopf einer Kolossalstatue des Sen-wosret I. (Kairo, Museum).

Erhöhung des Reliefs akzentuierter, die Konturen sind kühner und lebhafter; die Männer sind gedrungener, sie stehen fester auf ihren Füßen, die Frauen sind zierlicher in der Taille, breiter in den Hüften, entwickelter in der Brust. Von jetzt an machten die Thebaner rapide Fortschritte. Unter den Blocktrümmern, mit denen Thut-mes I. den Boden eines der Höfe in Karnak auffüllte, hat sich ein viereckiger Pfeiler aus dem Kalksteintempel des Sen-wosret I. gefunden (vergl. Abb. 176). Der König und der Gott Ptah stehen einander gegenüber und atmen der eine des andern Atem ein, nach den Etikettevorschriften über den Gruß zweier gleichgestellter Persönlichkeiten, die Konturen sind mit entschiedener Schärfe ausgeprägt, das Relief ist akzentuierter als in der memphitischen Kunst; dementsprechend wirft es stärkere Schatten, wodurch es sich mit weit größerer Bestimmtheit vom Grunde abhebt als die Reliefs auf den Malereien von Gîze und Sakkâra. Die Szenen der drei anderen Seiten des Pfeilers zeigen eine ebenso exquisite Kunst; nur schade, daß das Stück bis jetzt allein dasteht; wenn das ganze Gebäude mit diesem Geschick dekoriert war, dann hatte die 12. Dynastie in Theben ein Bauwerk geschaffen, das sich den vornehmsten Bauten der 18. und 19. Dynastie ebenbürtig an die Seite stellen könnte. Ich kann damit nur noch die Stele zusammenhalten, die derselbe König in der Mastaba-Pyramide von Dêr-el-bahri dem Gedächtnis seines Vorgängers Mentu-hetep weihte (Abb. 207). Inschrift und Darstellung sind von gleich wunderbarer Arbeit. Die Figuren der beiden Könige und des Amon-Rê sind in dem vertieften Relief mit einer Sorgfalt ausgeführt, die an kostbare Intaglioarbeiten erinnert. Und dabei tut diese minutiöse Sorgfalt im Detail keineswegs der Großzügigkeit der Gesamtwirkung Abbruch.



Abb. 212. Kopf einer Kolossalstatue des Sen-wosret III.

So arbeitete man in dem königlichen Atelier, dem besten der thebanischen Schule.



Abb. 213. Kopf des Sen-wosret IV. (Kairo, Museum).

Die vielen Stücke aber, die uns von den Arbeiten der Privatateliers erhalten sind, Särge und Reliefs, kommen lange nicht an diese Vollkommenheit heran. Selbst die sorgfältigsten unter ihnen verdirbt die Steifheit der Stellungen und die Schwerfälligkeit der Arbeit. Wahrscheinlich haben die ersten Intef in richtiger Erkenntnis der Mängel ihrer Heimatskunst Maler und Bildhauer aus Abydos oder anderswoher zu Lehrern der einheimischen Künstler berufen. Diese machten sich so die verfeinerte Arbeitsweise ihrer Lehrer zu eigen. Aus dieser Mischung ausgesuchter Geschicklichkeit und ursprünglicher Härte erwuchs der thebanische Stil. — Noch deutlicher zeigen sich die Eigenarten dieses Stils an den Statuen. Als sich Mentuhetep, nachdem die ersten Jahre seiner Regierung vorüber waren, wie jeder König den Zeremonien der Vergöttlichung unterzog, gab er seinen Künstlern die Statuen in Auftrag, die ihn bei dem mystischen Vorgang seiner Vereinigung mit Osiris ersetzen oder besser verdoppeln sollten (Abb. 208). Eine von diesen Statuen ist in kräftiger, herber Manier aus Kalkstein geschnitten, die Füße und Knie wuchtig, die Hände derb, die Brust summarisch gearbeitet, die Gesichtszüge im Detail behandelt. Die Bemalung ist kräftig aufgetragen: Fleischteile schwarz, Kleidung grell weiß, Krone, wie es das Rituell vorschrieb, dunkelrot. Das Ganze macht den Eindruck von Wildheit; doch ist diese Wildheit aus religiösen Gründen beabsichtigt. Wenn ein Memphite dasselbe Sujet behandelt hätte, dann hätte er sich bemüht, die Linien geschmeidig und die Farben harmonisch zu gestalten. Er hätte sein Vorbild unbewußt auf den menschlichen Idealtypus, den seine Schule ausgebildet hatte, zurückgeführt, selbst auf die Gefahr hin, ihm seine ursprügliche Kraft zu nehmen. Ganz anders behandelt der Thebaner den Stoff. Er wünscht nur, die



Abb. 214. Statuette des Amen-em-hêt III. (Kairo, Museum).



Abb. 215. Statue des Amen-em-hêt III. (Kairo, Museum).

Wirklichkeit so, wie er sie sieht, wiederzugeben. Dieses Prinzip bleibt bis zum Ende der Schule in Geltung. Den thebanischen Künstlern kommt es vor allem auf die Ähnlichkeit an. Dabei sind sie entschlossen, die charakteristischen Eigenarten einer Person eher noch zu übertreiben als abzuschwächen; wenn sie nur dies Ziel erreichen, macht es ihnen nichts aus, ob die Arbeit hart und die Farben schreiend sind. Dahin gehört die Statue eines unbekannten Privatmannes, der kühnen Blickes, in seinen Mantel gehüllt, dasitzt, und trotz der Verstümmelungen seines Gesichts noch jetzt einen Hauch intensiven Lebens auszuströmen scheint (Abb. 209). Dahin gehören ebenfalls, und das sind bessere Beispiele, die Kolosse des Sen-wosret I. (Abb. 210 und 211) und Sen-wosret III., die Legrain in Karnak gefunden hat. Im Körperbau unterscheiden sie sich kaum von den Statuen memphitischer Zeit, höchstens sind sie ein wenig schlanker. Aber wie verschieden ist die Behandlung des Kopfes! Linie für Linie kopiert der Künstler, den sich Sen-wosret III. ausgesucht hat, das lange magere Antlitz des Fürsten, seine schmale Stirn, seine vorstehenden Backenknochen, seine knochigen, fast tierischen Kinnbacken. Die Wangen sind hohl, Nase und Mund von Falten umgeben. Die Unterlippe ist ein wenig herabgezogen und aufgeworfen, so spielt ein verächtlicher Zug um den Mund (Abb. 212). Der Künstler schuf ein getreues Abbild des Menschen Sen-wosret, wo der memphitische oder abydenische Bildhauer, der gerade die entgegengesetzten Grundsätze verfocht, nur ein Bild des Königs herausgearbeitet hätte, das er soweit idealisierte, wie es sich einigermaßen mit der Ähnlichkeit vertrug. Bis in die Zeit ihres völligen Verfalls bewahrt diese Kunst ihre charakteristische Eigenart. Das zeigt zwei bis



Abb. 216. Sphinx des Amen-em-hêt III. (Kairo, Museum).



Abb. 217. Königin Nefret (Kairo, Museum).

drei Jahrhunderte später der Koloß des Sen-wosret IV. (Abb. 213). Es ist das einzige Porträt dieses Königs, das wir besitzen. Doch wird niemand, der es sieht, zweifeln, daß wir den Menschen selbst vor Augen haben. Der Stein gibt sicher ein treffendes Bild des Mannes, wenn er ihn als sensuellen, jovialen Bauern darstellt.

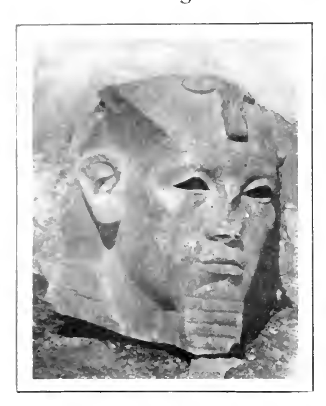


Abb. 218.
Kopf von der Kolossalstatue eines Königs der 13. Dynastie.

Manchmal mag auch der Wille des Herrschers für die Manier des Künstlers entscheidend gewesen sein. Ich möchte das gern bei Amen-em-hêt III. annehmen. Die meisten Statuen von ihm tragen den Stempel der thebanischen Schule, und sind von thebanischen Meistern gearbeitet, nicht nur die aus Theben (Abb. 214), sondern auch solche aus memphitischen Gegenden. Ja, ich rechne selbst die Statue aus Hawara (Abb. 215) darunter. Er trägt das Kopftuch mit der Uraeus-Schlange; sein Gesicht zeigt keinerlei konventionelle Züge. Die Augen sind klein, hervortretend und seitlich etwas zusammengezogen, die Lider schwer, die Nase gerade und kurz, die Wangen hohl, die Backenknochen treten scharf heraus. Der Mund ist geschlossen und zeigt einen höhnischen Ausdruck. Die Lippen sind zusammengekniffen und schmal, das Kinn ist hart und eigensinnig, der Hals mager, die Brust flach, die Beine sind dürr, die Füße nervig. Das Ganze zeugt von ausgezeichneter Arbeit, wenn auch, wie gewöhnlich, manche Einzelheiten der Beine nicht ausgearbeitet sind. Der König hatte verlangt, daß man ihn so, wie er in Wirklichkeit aussah, porträtierte; daher zeigt sich die realistische Tendenz dieser Schule in keinem Werke deutlicher als in diesem wunderbaren Stück.



Abb. 219. Kolossalstatue des Mer-meschau (Kairo, Museum).

Übrigens gehen ohne jeden Zweifel auf Amen-em-hêt III. auch die Sphinxfiguren aus Tanis zurück, die Mariette irrtümlicherweise den Hyksos-Königen zuwies (Abb. 216).

Man versteht indessen, wenn man sie sieht, wie es kam, daß Mariette sich über ihre Herkunft geirrt hat und sich nicht hat entschließen können, sie für ägyptisch zu halten. Welche Kraft liegt in diesen Löwenkörpern, die viel nerviger, kräftiger, viel mehr in sich gesammelt sind, als man es sonst bei den Sphinxleibern gewöhnt ist. Das Gesicht ist knochig, die Nase gebogen, die Nasenlöcher sind etwas platt. Die Unterlippe springt ein wenig vor; Ohren wie die eines Stieres treten aus der Mähne hervor, die das Gesicht einrahmt und über Schultern und Nacken herabfällt. Die Arbeit ist thebanisch; und aus Theben stammt, so glaube ich, diese tanitische Schule. Aber sie zeigt noch einen fast barbarischen Mangel an Zucht. Die halbzivilisierte Bevölkerung der Sümpfe im Osten des Deltas drückte der Auffassung, die sie von ihren Lehrern übernommen hatten, einen eigenen Zug von Brutalität auf. Welches Ideal ihnen vorschwebte, zeigen uns die Sphinxe des Amen-em-hêt III. am deutlichsten. Es gibt kein Werk von ihnen, das sie überträfe. Aber wir besitzen sonst noch ganz beachtenswerte Arbeiten dieser Schule; zunächst aus der 12. Dynastie, dann aus der Zeit zwischen der 12. Dynastie und den Anfängen der zweiten thebanischen Epoche. Die schwarzen Granitstatuen der Nefret, der Gattin des Sen-wosret II. (Abb. 217) haben einen eigenen Reiz, trotzdem das Gesicht durch den schwerlastenden Hathor-Kopfschmuck entstellt wird. Der Kopf eines Kolosses aus Bubastis



Abb. 220. Sebek-hetep (Paris, Louvre).



Abb. 221. Sebek-em-saf (Kairo, Museum).



Abb. 222. Die zwei Zwillinge (Kairo, Museum).



Abb. 223.
Statue eines Privatmannes
(Kairo, Museum.)

(Abb. 218) und die Kolosse des Mermeschau (Abb. 219), die sich jetzt im Atrium des Kairener Museums befinden, sind in großen Flächen aus recht widerspenstigem Granit herausgearbeitet; auch ist bei ihnen die Oberflächenmodellierung nur angedeutet. Dennoch zeigen sie eine Genauigkeit der Arbeit, die an die besten thebanischen Stücke heranreicht. In den Resten des stark verstümmelten Gesichtes entdeckt man noch Spuren jener Energie, die auf dem Antlitz des Sphinx so hervortrat. Gern hätten wir mehr Stücke, um über die weitere Entwicklung der Schule urteilen zu können; doch gibt es leider aus der 13. und 14. Dynastie so wenige Denkmäler, daß sich daraus nicht einmal Rudimente einer Kunstgeschichte herausholen lassen.

Wenn man über die weitere Entwicklung Vermutungen äußern darf, so verbreitete sich eine Art gleichmäßiger Durchschnittskunst nach und nach über ganz Ägypten. Weder die Statue des Sebek-hetep im Louvre (Abb. 220) noch die des Sebek-em-saf (Abb. 221) oder die der Zwillingskönige in Kairo (Abb. 222) oder die Kolosse, die später von Ramses II. usurpiert wurden, sind schlecht, aber es würde sie auch niemand für gut zu erklären wagen. Die königlichen Ateliers, in denen sie gefertigt sind, haben nur wenig von ihrer Geschicklichkeit verloren; aber es ging aus ihnen kein Künstler mehr hervor, der sich den Schöpfern der Kolosse des Sen-wosret vergleichen könnte. Was aus den Privatateliers stammt, ist recht verschieden. Das Kairener Museum besitzt einige plumpe, grobe Statuen, die hierher gehören (Abb. 223 bis 225). Sonst aber ließ man sich in dieser Zeit meist Statuetten anfertigen, von denen manche sogar die Maße von Figürchen nicht überschreiten. Doch sind diese mit Geist und Geschick gearbeitet. Der Statue des Sebek-em-saf in Wien (Abb. 224) gibt der abscheuliche Schurz eine fast komische



Abb. 224. Sebek-em-saf
(Wien, Kunsthist. Museum).

Rundung; doch ist diese kleine Figur ein wichtiges Zeugnis für die Kenntnis der damaligen Künstler vom menschlichen Körperbau. Den niedlichen gehenden Schreiber in Kairo würden wir unter die sorgfältigen Werke der 12. Dynastie rechnen, wenn wir nicht durch die Inschrift gezwungen würden, ihn in die 13. zu setzen. Wir wissen eigentlich von dieser Zeit so gut wie garnichts; und jedesmal, wenn wir uns daran machen, aus den vorhandenen Elementen eine Rekonstruktion zu versuchen, werfen plötzlich neue Funde alle die Systeme um, die noch so fest fundamentiert schienen. Das ist für mich das Resultat der Prüfung des vorhandenen Materials; ich hüte mich, irgendwie feste Schlüsse zu ziehen, die doch eventuell morgen wieder umgestoßen werden müssen.



Abb. 225. Statue eines Privatmannes (Kairo, Museum).

Das Kunsthandwerk stand unter den thebanischen Königen in hoher Blüte. Wenn auch von den Möbeln, Ton-, Stein- und Metallgefäßen, Stoffen und Stickereien nur ganz wenige Stücke auf uns gekommen sind, so sind uns doch durch die Entdeckung der Schätze von Dahschûr so viel Kleinode in die Hände gegeben, daß wir über die Kunst der Schmucksachen und Goldarbeiten ein völlig sicheres Urteil haben können. Drei Harems der 12. und 13. Dynastie haben sich zusammengetan, um uns den fast vollständigen Königin- und Prinzessinschmuck zu vermachen. Halsschmuck, Spiegel, Ringe, Armbänder, Kronen, alles fand sich da in wirrem Durcheinander, zusammen mit Pektoralen mit den Namen von Vätern und Gatten der Fürstinnen. Wer von der Eleganz der Formen und der harmonischen Lebhaftigkeit der Farben einen Begriff geben wollte, müßte jedes Stück im einzelnen beschreiben, oder besser noch, in natürlichen Farben reproduzieren. Das Hauptpektoral des Sen-wosret III. (Abb. 226) stellt einen goldenen Naos mit Lotossäulen vor, in dessen Mitte ein Geier über einer Königskartusche schwebt; rechts und links

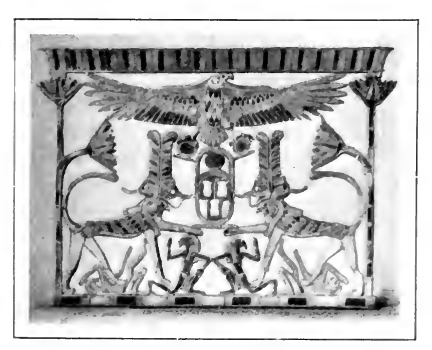


Abb. 226. Pektoral des Sen-wosret III. (Kairo, Museum).

von der Kartusche werfen Greife (Symbole des Kriegsgottes Mentu) Asiaten nieder. Auch das Pektoral des Amen-em-hêt III. (Abb. 227) ist ein Naos; hier ist der König selbst zweimal dargestellt, wie er seine Keule über einem niedergesunkenen, vergeblich um Gnade flehenden Gefangenen schwingt. — Goldketten, Filigransterne, ein Medaillon aus Glasmosaik, Halsketten mit Goldanhängern in Muschelform (Abb. 228) — man läßt den Blick von einem Stück zum andern schweifen und wird nicht müde, die Herrlichkeiten zu bewundern. Die eine Krone der Königin Chnemet (Abb. 229) setzt sich aus Rosetten und lyraförmigen Gebilden zusammen, über denen sich acht Blumen aus Gold, Lapislazuli, rotem Jaspis und grünem Feldspat aufrichten; ein Geier aus Gold und edlen Steinen ist mit ausgespannten Flügeln daran befestigt, desgleichen ein Busch in Form eines Stengels, von dem Goldblätter und traubenförmig angeordnete Blüten ausgehen. Die andere Krone (Abb. 230) ist ein Netzwerk zarter Goldfäden, in dem in gleichen Abständen sechs goldene Malteserkreuze, deren Mittelschild aus Karneol und deren Arme aus blauem Stein bestehen, befestigt sind. Dazwischen ist eine Handvoll Blumen mit rotem Grund und sternförmig angeordneten Blumenblättern ausgestreut. Niemals findet man in Ägypten, ja in der ganzen alten Welt reichere Zeichnung, geschicktere Anordnung, richtigeren Farbensinn. Was uns daran als Fehler

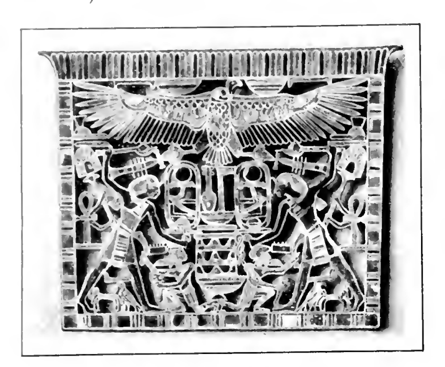


Abb. 227. Pektoral des Amen-em-hêt III. (Kairo, Museum).

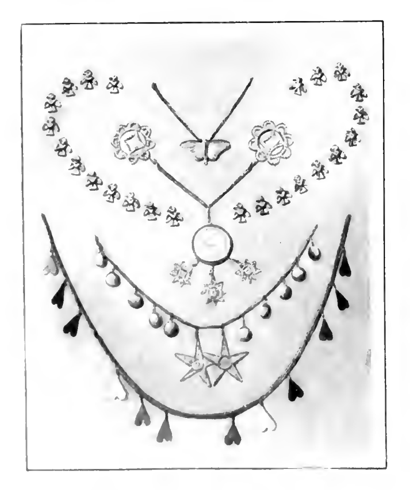


Abb. 228. Auswahl von Schmucksachen aus Dahschûr (Kairo, Museum).

auffällt, die Überfülle schwerer Emailleteile und die Schwäche der Goldeinfassungen, erklärt und entschuldigt sich zugleich auf eine ganz natürliche Weise. Die Ägypter schmückten nicht nur die Lebenden, sondern auch die Toten mit reichem Schmuck. Doch erforderten die Mumienkleinode, die zu einem stillen Dasein bestimmt waren, nicht so solide Arbeit, wie die der Lebenden, welche durch die Bewegungen des Trägers unaufhörlich erschüttert wurden. Hätte Chnemet diese Kronen während der Hofzeremonien getragen, dann hätten sie nicht mehr als einige Tage oder vielleicht nur wenige Stunden gehalten. Die Blumen und die Emailkreuze hätten die Goldfäden, auf denen sie lasteten, bald zerbrochen. Sie waren nur für den Sarg bestimmt. Die ewige Ruhe, zu der man sie verdammt wußte, ermutigte den Künstler, bei ihrer Anfertigung sich ganz allein seinem Geschmack und seiner Phantasie hinzugeben. Die griechischen Goldschmiede handelten unter gleichen Umständen ebenso; die Arbeit ihrer Totenschmucksachen ist ebenso zart wie die der Kronen von Dahschûr.



Abb. 229. Eine der Kronen der Königin Chnemet (Kairo, Museum).

Literatur zu Kapitel I des zweiten Teils

Von der ersten thebanischen Epoche wissen wir weniger als von allen anderen Epochen der ägyptischen Kunstgeschichte; gibt es doch darüber auch die wenigsten Gesamtdarstellungen und Spezialarbeiten.

Baukunst. — Für die Zivilbaukunst vergl. Flinders Petrie, Hawara, Biahmu and Arsinoe. Mit 29 T. London 1889; Kahun, Gurob and Hawara. Mit 28 T.; Illahun, Kahun and Gurob. Mit 33 T. London 1891. — Spezieller für die Dekoration der Häuser: L. Borchardt, Das ägyptische städtische Wohnhaus mit besonderer Berücksichtigung der inneren Dekoration. (Deutsche Bauzeitschrift, Bd. 28, S. 200.) — Für die Privatgräber: Mariette, Voyage de la Haute-Egypte, Bd. I, S. 49—53 und T. 17. — P. E. Newberry, Beni-Hassan. (Archæological Survey of Egypt, Bd. I mit 47 T.; Bd. II mit 38 T.; Bd. V mit 10 T.; Bd. VIII mit 27 T. London 1893, 1894, 1896, 1900.) — Bersheh. (Archæological Survey of Egypt, Bd. III mit 34 T.; Bd. IV mit 23 T. London 1893 und 1895.) — N. de G. Davies, The Rock-tombs of Deir el Gebrawi. Mit 26 T. (Archæological Survey of Egypt, Bd. XI, London 1902.) — J. de Morgan, De la frontière d'Égypte à Kom-Ombo. Wien 1894. — G. Steindorff, Grabfunde

des mittleren Reichs in den Kgl. Museen zu Berlin: I. Das Grab des Mentu-hotep. Mit 13 Taf. II. Der Sarg des Sebek-o. Mit 22 Taf. (Mitteilungen aus den orientalischen Sammlungen der Kgl. Museen zu Berlin, VIII und IX.) — Für die Königspyramide des memphitischen Typs: Flinders Petrie, Kahun, Illahun and Hawara. Mit 28 T. London 1890; Illahun, Kahun and Gurob. Mit 33 T. London 1891. — J. de Morgan, Fouilles de Dahchour. Bd. I mit 40 T., Bd. II mit 27 T. Wien 1895, 1903. — J.-E. Gautier et G. Jéquier, Mémoires sur les fouilles de Licht. Mit 30 T. (Mémoires de l'Institut français d'archéologie orientale, Bd. VI, Cairo 1902.) — L. Borchardt, Zur Baugeschichte der Knickpyramide von Dahschûr. (Zeitschrift für ägypt. Sprache, Bd. 32.) — Für die Mastaba-Pyramiden: Mariette, Abydos. Bd. II, S. 38—45 und T. 46—47. Paris 1870. — Naville, The XIth Dynasty Temple at Deir el Bahari. (Egypt Exploration Fund, Bd. XI mit 21 T.; Bd. XII mit 24 T. London 1907 und 1910.) — Für die Spitze der Pyramiden: H. Schaefer, Die Spitze der Pyramide des Königs Amenemhats III. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1900, Bd. 41.)

Malerei und Skulptur. — Die Geschichte der thebanischen Schule ist für diese und die folgende Epoche festgelegt durch G. Maspero, La Cachette de Karnak et l'École de Sculpture thébaine. (Revue de l'Art ancien et moderne 1906, Bd. XX, S. 241—252 und 337—348.) Für die Gesamtheit der Werke ist außer den für die Baukunst schon zitierten Werken von Davies, Gautier-Jéquier, Newberry und Petrie noch heranzuziehen: Flinders Petrie, Tanis. (Egypt Exploration Fund, Bd. II mit 19 T., Bd. V mit 68 T. London 1885 und 1888.); Koptos. Mit 28 T. London 1896. — Fr. W. v. Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur, T. 19—35, 40a, 77a. — J. Capart, Recueil de Monuments égyptiens. Brüssel, 1902—1905. T. 15, 17, 24—33, 59—62 und die entsprechenden Textabschnitte. — L. Borchardt, Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Kairo, T. 6—7, 23 und S. 5, 11. — E. de Rougé, Album photographique de la Mission, Nr. 109—120. — G. Legrain, Statues et Statuettes de Rois et de particuliers. (Catalague général du Musée du Caire, Bd. I, S. 1—29 und T. 1—26. Caire 1906.) — G. Maspero, Le Musée égyptien. Bd. II, S. 25—30, 34—35, 41—45 und T. 9—10, 13, 15. Caire 1904. — Sur trois Statues du premier Empire thébain. (Annales du Service 1902, Bd. III, S. 94—95 und 1 T.) — H. O. Lange und H. Schäfer, Grab- und Denksteine des mittleren Reichs im Museum von Kairo. (Catalogue géneral, Bd. V, VII, XXXVI.) — Über die Spezialfrage der sogenannten Hyksos-Sphinxe vergleiche W. Golénischeff, Amenemha III. et les Sphinx de San. (Recueil de Travaux 1893, Bd. XV, S. 131 bis 136 und 5 T.)

Für die Goldschmiedekunst und das Kunsthandwerk vergleiche außer dem oben zitierten Werk von J. de Morgan über die Ausgrabungen von Dahschûr noch die Abhandlungen von E. Vernier, La Bijouterie et la Joaillerie égyptiennes. Mit 25 T. (Mémoires de l'institut français d'archéologie orientale, Bd. II, Caire 1907.) — Bijoux et Orfèvreries. Mit 37 T. (Catalogue général du Musée du Caire, Caire 1907—1909.); außerdem das Werk von Schaefer, Ägyptische Goldschmiedearbeiten (unter Mitwirkung von G. Möller und W. Schubart) bildet Bd. I der Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung. Berlin 1910, S. 16—19 und T. 3. — L. Borchardt, Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Kairo, T. 41—42 und S. 17—18. Dresden 1908.



Abb. 230. Diadem der Königin Chnemet (Kairo, Museum).



Abb. 231. Osiris-Pfeiler vom ersten Hof in Medînet-Habu.

KAPITEL II

Die zweite thebanische Epoche von der 19. bis 21. Dynastie

Renaissance im Anfang der 18. Dynastie — Der Tempel und seine verschiedenen Typen — Hemispeos und Speos — Die königlichen Maler- und Bildhauerateliers in Theben und in den Provinzen — Dekoration der Tempel und Gräber — Goldschmiedekunst, Schmucksachen und Kunsthandwerk.

Vergleicht man die Denkmäler der 13. mit denen der 17. Dynastie, so zeigen sich so wenig Unterschiede, daß man sie fast für gleichzeitig halten könnte. Das trifft vor allem für Statuetten und Statuen zu. Die Statue des Hyksos-Königs Chian könnte ebensogut für einen der Sebek-heteps gearbeitet sein, und die Arbeit der verstümmelten Büste, die Mariette im Fajûm entdeckte (Abb. 232), gleicht aufs Haar derjenigen der tanitischen Sphinxe des Amen-em-hêt III. Aber ein Urteil, das sich allein auf solche offiziellen Stücke stützte, würde nur wenig zutreffend sein. Denn da sich in Zeiten politischen Niedergangs die Hofateliers bei den bescheidenen Mitteln ihrer Könige nur mit Mühe über Wasser halten konnten, mußten sie sich damit begnügen, die Typen und die Technik besserer Zeiten zu bewahren. Und

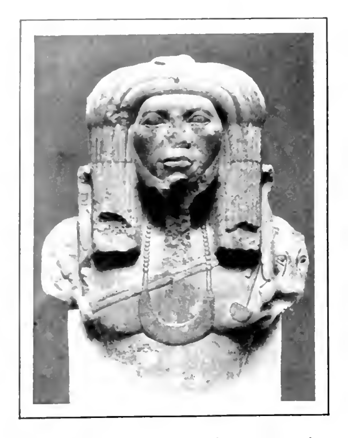


Abb. 232. Büste einer Statue aus der Hyksoszeit (Kairo, Museum).

doch dürfen wir nicht annehmen, sie wären vollständig in Erstarrung versunken. Das sind weder sie noch die Privatateliers. Mag man sich die Hyksos im Anfang ihrer Herrschaft noch so wenig zivilisiert vorstellen, sie hatten doch nicht nur materielle Fortschrittselemente, wie das Pferd, den Wagen, den Köcher, den Schuppenpanzer aus Bronze, Waffen von neuer Form mitgebracht, sondern auch eine Art zu denken und zu sehen, die bis dahin Ägypten fremd war. Gewiß hat dieser Sauerteig neuen Lebens, den sie dem alten Teig beimischten, nicht dessen Natur von Grund auf ändern können, aber er war doch wirksam genug, an recht vielen Stellen die alte Form zu sprengen. In Mobiliar, in Goldschmiedekunst und Keramik spürt man von jetzt an asiatische und europäische Einflüsse. Vielleicht wird man demnächst bei der Betrachtung der zweiten thebanischen Epoche diese fremden Elemente stärker betonen müssen, wenn erst durch die Ausgrabungen Monumente Mesopotamiens, Syriens, Kleinasiens und der ägäischen Völker in großer Menge zu Tage kommen.

Abb. 233. Die beiden Obelisken von Karnak.

A. *Die Baukunst*

Von jetzt an brauchen wir unser Urteil über die Baukunst nicht mehr auf bloße Fragmente zu gründen; war es früher die Bildhauerkunst, die uns am meisten von ihrem Wesen aufschloß, so hat sie jetzt diese Rolle an die Architektur abgetreten. Viele Tempel aus der Zeit der zweiten thebanischen Epoche sind noch mehr oder weniger vollständig erhalten; an ihnen lernen wir Ideen, Pläne

und Ausführungsmethoden der Architekten kennen. Möglich, daß damals verschiedene Architekturschulen nebeneinander existierten; doch wissen wir nicht, wie sie voneinander zu sondern sind. Fast alle bekannten Bauwerke liegen in Theben selbst, oder in Gegenden, die in der Kunst von Theben abhängig sind, im Süden und in Äthiopien. Wären Bauten aus Memphis oder den Deltastädten auf uns gekommen, so würden sie uns ohne Zweifel die Möglichkeit geben, die Frage im einen oder im andern Sinn zu entscheiden. Doch zeigen die Trümmer, die bis jetzt bekannt geworden sind, so wenig besondere Kennzeichen, daß wir nicht berechtigt sind, auf ihr Zeugnis hin die Existenz einer Sonderschule im Norden zu behaupten.



Abb. 234. Reste des zweiten Pylons des Har-em-heb in Karnak.

Bei der Anlage des Tempels erscheinen jetzt regelmäßig zwei neue Bauglieder, die, falls sie schon in den früheren Epochen bekannt gewesen sein sollten, sicher nur sehr selten angewendet wurden; ich meine den Pylon mit seinen beiden Obelisken davor (Abb. 233) und zweitens das Hypostyl. Der Pylon besteht aus einem geraden Monumentaltor mit mächtiger Hohlkehle als Abschluß, das von zwei rechteckigen Türmen mit abgeböschten Seiten eingefaßt wird. Er bildet die Hauptfassade des Tempels. Zwischen seinen mächtigen Mauern schritten der Pharao und die Gläubigen in feierlicher Prozession hindurch, wenn es galt, offiziell mit der Gottheit in Verbindung zu treten. Eigentlich gehört zu jedem Tempel nur ein Pylon. Doch ließen es sich die Könige nicht nehmen, in Theben, und danach zweifellos auch in Memphis und in den andern Hauptstädten, vor dem einen Pylon andere zu errichten, deren Anlage mit jedem Mal breiter und größer wurde. War es doch jedes Wunsch, auch

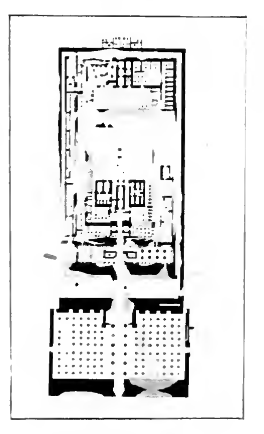


Abb. 235. Plan des Haupttempels von Karnak.

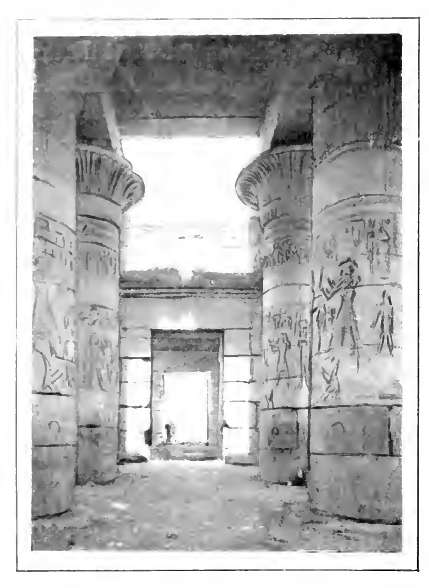


Abb. 236.
Mittelgang des Hypostyls im Rameseum.

seinerseits zur Vergrößerung des Gotteshauses beizutragen. Die Zahl war durch keine Vorschrift beschränkt, sie wuchs fast ins Unendliche; setzte doch nur Ohnmacht und Armut der Könige den weiteren Bauten ein Ziel. In Karnak zählt man sechs von Westen nach Osten (Abb. 235) und vier von Norden nach Süden (Abb. 234). Jeder war von dem andern oder von dem Hauptgebäude durch einen Hof getrennt, der auf drei Seiten, im Norden, Osten und Westen, von Säulengängen eingefaßt war. Zwischen dem letzten Pylon und der eigentlichen Wohnung des Gottes lag für gewöhnlich das Hypostyl. Es besteht aus einem von zwei Säulenreihen gebildeten Mittelschiff und zwei Seitenschiffen, bei denen die Zahl der Säulen schwankend ist. In Medînet-Habu sind es zwei und zwei, im Ramesseum auf der Westseite drei und drei, sieben und sieben in Karnak. Die Säulen des Mittelschiffes (Abb. 236) sind oft höher als die der Seiten (Abb. 238). Die sich daraus ergebenden Höhenunterschiede der Decke benutzte der Architekt, um die Beleuchtung zu regeln. Er brachte in der Vertikalmauer, welche die Decke des Mittelschiffes mit der der Seitenschiffe verband, steinerne Gitterfenster an, die das Licht hindurchließen (Abb. 239). Die Seitenschiffe erhielten ihr Licht durch kleine Löcher, die in der Decke ausgespart waren.



Abb. 237.
Osiris-Pfeiler vom Ramesseum in Theben.

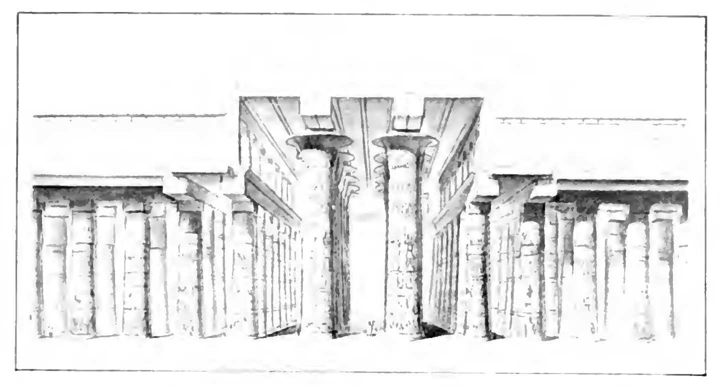


Abb. 238. Durchschnitt durch das Hypostyl von Karnak. (Nach Chipiez.)

Je mehr man sich von der Mitte entfernte, um so mehr nahm die Helligkeit ab; in den Gängen an den Seitenmauern herrschte selbst während der hellsten Nachmittagsstunden ein Halbdunkel. Oft schien ein einziger Saal nicht zu genügen, weshalb der Baumeister zwei oder selbst drei hintereinander legte. Auch verdoppelte er gelegentlich das Sanktuar, das dann aus einem von vier Säulen getragenen Hypostyl für die heilige Barke und aus einem oder mehreren Räumen dahinter für den täglichen Kult der Statue des Gottes bestand.

Sonst scheint in der zweiten thebanischen Epoche zu dem, was schon in der ersten angewendet wurde, nicht viel Neues hinzugekommen zu sein. Man verbaute einfache oder Osiris-Pfeiler (Abb. 231 und 237) und sechzehnkantige Säulen des sogenannten protodorischen Typs (Abb. 240); diese anfangs in verschwenderischer Fülle, dann etwas seltener. Doch hat man diese

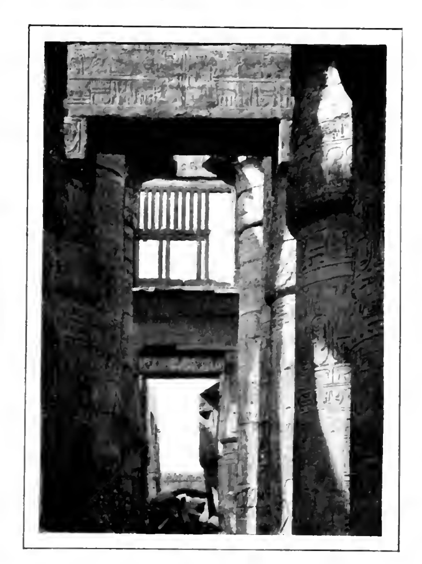


Abb. 239.
Fenster im Hypostyl von Karnak.

Form nie ganz aufgegeben; noch aus der Zeit des Amasis gibt es in Elephantine, und aus der Zeit der Ptolemäer im thebanischen Ptah-Tempel von Karnak Säulen von dieser Art. Umgekehrt wird die Glockensäule, die früher selten war, jetzt viel häufiger angewendet und macht den Lotosknospen- und Palmensäulen den Rang streitig. Die Säule mit Hathor-Kapitell blieb für die speziellen Wohnungen der Göttin Hathor in Bubastis und Dêr-el-bahri reserviert. Sie trug zwei Masken der Göttin, die Nacken mit Nacken verbunden waren, und in der Halsgegend (wo sie auf dem Säulenschaft aufsaßen) durch ein einfaches Band zusammengehalten wurden. Nur einmal, im Festtempel des Thut-mes III. in Karnak (Abb. 241), versuchte man eine mehr bizarre als geistvolle Abweichung von den gewöhnlichen Formen: Man setzte die Glocke umgestülpt auf den Schaft, der seinerseits sich nach der Basis zu verjüngt, wodurch die umgestülpte Glocke an das breitere Ende des Schaftes ansetzt. So sind alle Teile umgekehrt angeordnet; doch scheint diese Zusammensetzung keinen Gefallen gefunden zu haben, denn man findet sie nie wieder. Übrigens finden sich die drei gewöhnlichen Säulentypen nicht unterschiedslos an allen Stellen. Man bevorzugte die Glockensäule für den Mittelgang des Hypostyls, die Lotosknospensäulen für die äußeren Säulenhallen, die inneren Säle und die Seitenschiffe des Hypostyls; Palmsäulen dagegen überwiegen in den Vorhallen. Das ist zwar keine strenge Vorschrift; aber man bemühte sich regelmäßig, so zu verfahren. Doch war wohl im großen und ganzen die Lotossäule während der zweiten thebanischen Epoche bei den Architekten am meisten beliebt.

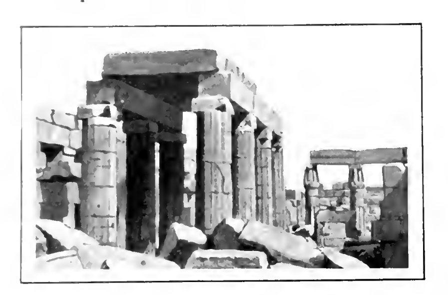


Abb. 240. Protodorische Säulen von Karnak.

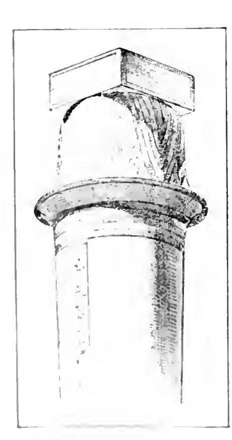


Abb. 241. Säule vom Promenoir in Karnak. (Nach Chipiez.)

Manche Tempel umfaßten gerade nur die Räume, die für die Bedürfnisse absolut notwendig waren, so die Tempel des Thut-mes III. und Amen-hetep III. in Elephantine.

Einer davon (Abb. 242 und 243) war nur ein 4,25 m hohes, 9,50 m breites und 12 m langes Sanktuar aus Kalkstein. Es ruhte auf einem gemauerten Unterbau von 2,25 m Höhe, der mit einer leichten Brüstung geschmückt war. Auf dieser erhob sich ein Säulengang mit fünf viereckigen Pfeilern auf jeder Seite, die von zwei breiten Eckpfeilern eingefaßt wurden. Die Vorder- und Hinterfront zeigte zwei Säulen mit Lotosknospenkapitell. Der Eingang lag im Osten; eine Treppe von zehn bis zwölf Stufen führte zu dem Säulengang, von wo man zwischen den zwei Säulen hindurch zur Cella gelangte. Am westlichen Ende öffnete sich eine zweite Tür. Es ist ein Peripteros, für den die Könige der 18. Dynastie eine gewisse Vorliebe empfunden haben müssen; denn man findet ihn in Karnak und in Medînet-Habu wieder. Der Tempel in Medînet-Habu, der mit dem in Elephantine in den Abmessungen fast übereinstimmt, ist von Thut-mes II. und der Königin Hat-schepsut gebaut. Doch, wohl noch während des Baues, fügte man — vielleicht geht das auf Thut-mes III. zurück — ein zweites Gebäude an, dessen sechs Zimmer in drei Reihen nebeneinander liegen: das Sanktuar in der Mitte, und zu seinen Seiten die Kapellen für die Nebengötter. Bau und Ausschmückung sind überall nachlässig, ja sogar ungeschickt; doch wird das nicht weiter wundernehmen, wenn man daran denkt, daß in dieser Zeit Medînet-Habu (damals Azemet genannt), nur eine kleine Provinzstadt war. Um nur einen Punkt anzuführen: die Deckbalken des Säulenganges sind so mangelhaft, daß man sie durch völlig regellos eingebaute Säulen stützen mußte. Obwohl diese wie zufällig verteilt sind, passen sie dennoch so gut in die ganze Anlage hinein, daß sie überhaupt nicht auffallen. Man glaubt, sie gingen

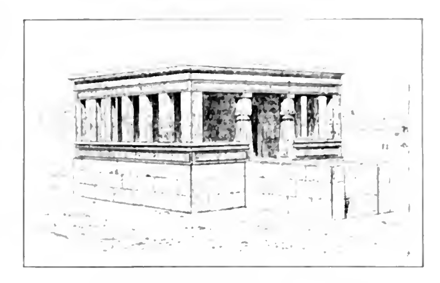


Abb. 242. Osttempel von Elephantine. (Nach Chipiez.)

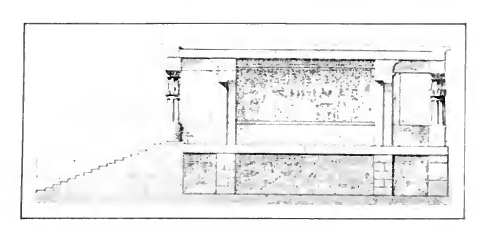


Abb. 243. Längsdurchschnitt durch den Osttempel von Elephantine.

auf eine kecke, aber anmutig wirkende Laune des Baumeisters zurück, und ahnt nicht, daß sie einem Konstruktionsfehler ihr Dasein verdanken. Der Tempel des Amenhetep III. in El-Kâb, der fast ebenso einfach ist wie der in Elephantine und Medînet-Habu, zeigt einen anderen Anlageplan. Er umfaßt jetzt zwei Räume. Doch ist der erste, ein Säulensaal, erst unter den Ptolemäern gebaut und gehört nicht zum ursprünglichen Plan. Nur die Barkenkammer, die hier das Sanktuar vertritt, gehört der thebanischen Epoche an. Sie ist von länglicher Form, das Dach ruht auf vier Hathor-Pfeilern, in die Hinterwand ist eine Nische eingelassen, zu der man auf vier Stufen hinaufstieg. Dort ist das Allerheiligste, der Ort, der die Statue des Gottes barg.



Abb. 244.
Zerstörte Fassade des Tempels von Amada.

Es gab also unter der 18. Dynastie zwei verschiedene Typen für die einfachste Form des Tempels, für die Kapelle: Auf der einen Seite ein einziger Raum (mit oder ohne Säulen im Innern), auf der andern der Peripteros. Ohne mich über diese Form auf gelehrte Kombinationen einzulassen, will ich nur betonen, daß die Ägypter es hierin zu wahren Meisterwerken gebracht haben, wofür die Kapelle des Chnum auf Elephantine sicherlich das vollkommenste Beispiel bietet. Das Verhältnis der einzelnen Teile untereinander ist mit einer derartigen Vollkommenheit berechnet, daß die Künstler der französischen Expedition nicht müde wurden, die Richtigkeit



Abb. 245.
Hof im Tempel des Ramses III. in Karnak.

der Proportionen zu bewundern. Wer für gewöhnlich die ägyptische Kunst nur von dem Standpunkt des Massiven und Kolossalen zu betrachten pflegt, wird überrascht sein, hier Werke von einer Geschlossenheit und Eleganz zu finden, die völlig griechisch anmuten.

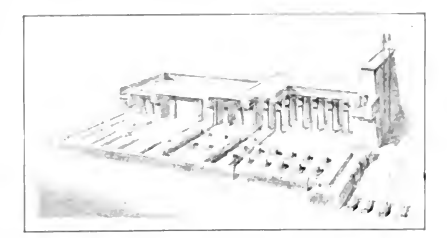


Abb. 246. Tempel des Chons in Karnak. — Längsdurchschnitt. (Nach Chipiez.)

Wir haben allen Grund zu der Annahme, daß die Form des Peripteros in der ersten thebanischen Epoche noch unbekannt war und erst zu Beginn der zweiten erfunden oder wenigstens vervollkommnet wurde. Zur selben Zeit fast taucht ein anderer Typus des „Kleinstadttempels" auf, der zwar einen entwickelteren Grundriß zeigt, aber trotzdem noch von mäßigem Umfange ist. Der Tempel von Amada, der unter Thut-mes III. und Amen-hetep II. gebaut ist, besteht aus drei langen, schmalen Schiffen (Abb. 244). In der Mitte liegt ein einziges Zimmer, das Sanktuar des Amon-Rê und Rê-Harmachis, zu den Seiten je zwei Kammern hintereinander, die ursprünglich ohne Verbindung miteinander waren. Die hinteren Kammern waren anfangs nur vom Allerheiligsten aus zugänglich, wurden aber später mit den vorderen durch Türen, die man in die Zwischenmauern brach, in Verbindung gebracht. Vor die drei Schiffe ist ein Quersaal gelegt, der die ganze Breite des Gebäudes einnimmt. Vor diesem wieder liegt eine Säulenhalle mit vier protodorischen Säulen. Damit war eigentlich der Tempel fertig, doch Thut-mes IV., der Nachfolger des Amen-hetep II., legte zwischen diese Säulenhalle und die Ziegelmauer, die die ganze Anlage umgab, ein Hypostyl mit zwölf quadratischen Pfeilern in vier Reihen, von denen jedesmal die äußersten rechts und links durch Zwischenmauern verbunden waren; endlich errichtete Sethos I. an Stelle der einfachen Mauer, die das Hypostyl nach Osten hin abschloß, einen

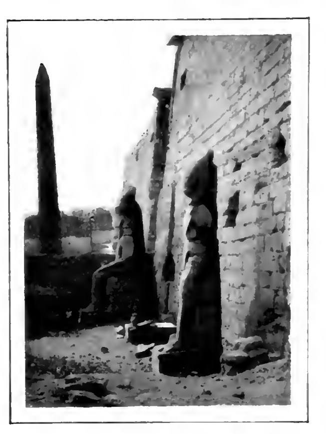


Abb. 247. Kolossalstatuen vor dem Tempel von Luxor.

Pylon, der sich aus einem Tor aus Sandstein und zwei Türmen aus Ziegeln zusammensetzte. Trotz aller dieser Anbauten ist der Tempel von Amada noch recht klein, er mißt kaum 9 m in der Breite, 22 m in der Tiefe und ungefähr 4,50 m in der Höhe; doch ist er von recht sorgfältiger Arbeit und macht der provinzialen thebanischen Kunst der 18. Dynastie alle Ehre: die Blöcke sind sorgfältig behauen, die Skulpturen zeigen feinen Schnitt und die Malereien glänzen in lebhaften Farben. Die Bemalung hebt die Skulpturen schärfer ab und gibt das Detail der Figuren und Hieroglyphen mit größerer Genauigkeit wieder.

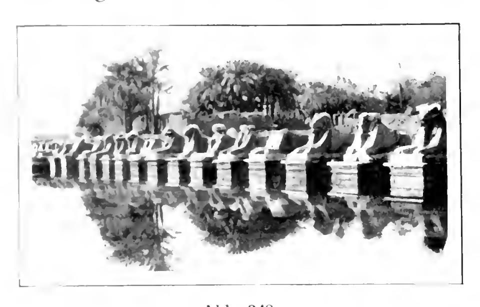


Abb. 248.
Nordseite der Widdersphinx-Allee von Karnak während der Überschwemmung.

Der Ptah-Tempel in Karnak, der unter den Amen-em-hêt's gebaut und von Thut-mes III. erneuert wurde, ist unter den Ptolemäern so stark umgebaut, daß man die ursprünglichen Teile nicht mehr mit Sicherheit herausfinden kann; meiner Meinung nach war er dem von Amada ähnlich. Dagegen ist beim Tempel von Ramses III. in Karnak die Anlage komplizierter. Hier zerfällt der Hauptbau in drei Gemächer mit dem Sanktuar in der Mitte; wie in Amada haben die beiden Seitengemächer nur nach dem Sanktuar zu Türen. Aber außer den Kultkapellen der Göttin und des Gott-Sohnes enthält diese Anlage noch Nebenräume, von denen einer, der westliche, als Treppenhaus für die Dachtreppe diente. Ferner ist aus dem Quersaal von Amada ein Hypostyl mit zwei Reihen



Abb. 249. Hof im Tempel des Amen-hetep III. in Luxor. — Nordostansicht.

von Säulen geworden. Auch die Vorhalle und der Pylon sind nach einem neuen Plan erbaut, der sich im großen und ganzen an den von Medînet-Habu anschließt. Die Vorhalle liegt höher als der Hof, von dem eine Rampe zu ihr hinaufführte. Säulengänge verbinden sie im Osten und Westen mit dem Pylon. Kolossalfiguren des Königs als Osiris lehnen sich gegen die Seitenpfeiler dieser Hallen (Abb. 245).

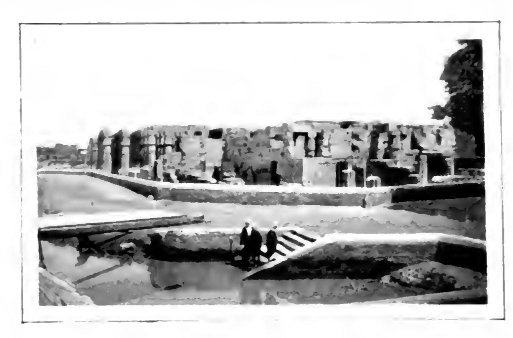


Abb. 250. Südwestliche Teile vom Tempel des Amen-hetep III. in Luxor.

Aller Wahrscheinlichkeit nach war der Mont-Tempel des Amen-hetep III. ganz ähnlich angelegt; doch sind die Ruinen noch nicht systematisch untersucht, so daß man es nicht mit Bestimmtheit behaupten kann. Keinesfalls aber kann bestritten werden, daß der Kleinstadttempel, wie wir ihn in Amada sehen, nichts weiter ist, als ein Abbild des Großstadttempels, nur im verkleinerten Maßstabe. Das Sanktuar lag ganz am Ende und stieß gegen die Außenmauer; an den Seiten lagen zwei Kammern oder zwei Reihen von Kammern für die anderen Gottheiten der Triade und für die Kultgeräte. Eine Vorhalle, die die ganze Breite des Gebäudes einnahm, trennte diese inneren Gemächer von den Räumen, die jedermann zugänglich waren, d. h. von den Hypostylen, Höfen, Pylonen. Obelisken oder Reihen von Sphinxen

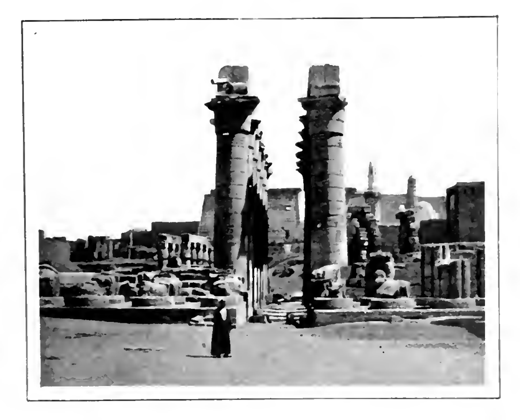


Abb. 251.
Der große Säulengang des Har-em-heb und Sethos I. im Tempel von Luxor.

erhoben sich auf dem Platz vor dem Tempel. — Wie sich dieser Typus in der 18. und 19. Dynastie weiterentwickelt hat, können wir nicht im Einzelnen verfolgen, da nur ganz wenige Tempel dieser Art unzerstört sind. Ihren Abschluß erreicht die Entwicklung gegen Ende der 19. Dynastie mit einer Anlage, deren klarstes und vollständigstes Beispiel der Chons-Tempel in Karnak ist (Abb. 246). Scharf sind hier die Räume, die dem Publikum zugänglich sind, von den Privatgemächern des Gottes geschieden; eine Mauer mit zwei Türen trennt beide Teile; die in der Längsachse des Gebäudes gelegene Prunktür war für die feierlichen Prozessionen des Chons und für die offiziellen Besuche des Pharao bestimmt; die zweite, eine Nebenpforte in der Westecke, diente dem täglichen Verkehr der diensttuenden Priester; doch benutzte sie auch der König im privaten, vertraulichen Umgang mit der Gottheit. Hinter dieser Trennungsmauer befindet sich die oben besprochene Dreiteilung wieder; in der Mitte liegt die Kapelle des Chons, zu ihren Seiten die Kapellen der Nebengötter, dahinter Gerätekammern; aber die Anlage ist anders geworden. Bei dem Tempel des Ramses III. in Karnak hatte man sich für das Allerheiligste mit einem einzigen Zimmer begnügt, in dem sich außer dem Kultbild auch die Barke befand, auf die das Bild gesetzt wurde, wenn der Gott zu feierlicher Prozession seine Behausung verließ. Beim Chons-Tempel ist das Allerheiligste in drei voreinander liegende Räume geteilt: zunächst, an der Hintermauer, ein dunkles Kabinett, die geheimnisvolle Wohnung des



Abb. 252. Hof des Ramses II. im Tempel von Luxor. — Südwestecke.

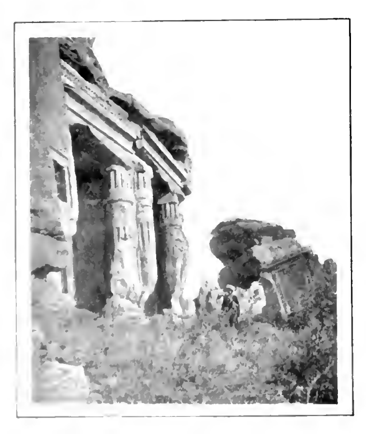


Abb. 253.
Eine der Kapellen von Gebel-Silsile.

Herrn des Tempels; davor ein Vorzimmer, dessen Dach von vier Säulen getragen wird, und wieder vor diesem ein weiter Saal, in dessen Mitte sich die Barkenzelle aus rotem Granit erhebt. Diese hat zwei Türen: eine hintere, durch die man an Festtagen die Kultstatue brachte, um sie auf die Barke zu setzen, und eine vordere, durch welche die Barke mit dem Kultbilde in feierlicher Prozession die Zelle verließ. Die Kammern der Seitenschiffe stehen je nach ihrer Bestimmung mit dem einen oder dem andern dieser drei Kultzimmer in Verbindung: die Kammern der Nebengötter mit dem Vorzimmer, die anderen mit dem Saal, in dem sich die Barkenzelle befindet. Die Treppe zum Dach birgt sich rechts in dem Winkel, den die östliche Außenmauer mit der Trennungsmauer bildet. Jenseits liegen die Teile des Gebäudes, die jedermann zugänglich sind, und zwar zunächst das Hypostyl, das von Ost nach West die ganze Breite des Tempels einnimmt. Der Mittelgang wird durch vier 7 m hohe Säulen mit Glockenkapitell bezeichnet, die Seitenflügel enthalten je zwei 5,50 m hohe Lotosknospensäulen; wie in Karnak kann das Licht durch die Fenster eindringen, die zwischen dem Mitteldach und den Seitendächern angebracht sind. Der Pronaos wird von zwölf Säulen in zwei Reihen getragen; von ihm führt eine Rampe in den Hof hinab; dieser ist an drei Seiten, im Süden, Osten und Westen, von einer doppelten Reihe von Lotosknospensäulen eingefaßt. Fünf Tore sorgen für die Verbindung mit der Außenwelt, vier Seitentore und das Tor in dem Pylon; dieser selbst ist 32 m lang, 18 m hoch und 10 m breit; er ist massiv gebaut bis auf eine Treppe, die von der Nordostecke des östlichen Turmes direkt auf das Dach über der Tür und dann zur Spitze der beiden Türme führt. Vier Vertiefungen sind in der Fassade für Fahnenmasten ausgespart. Ein Paar Obelisken und Kolossalfiguren erhoben sich vor dem Pylon, den Rücken dem Tempel, das Antlitz

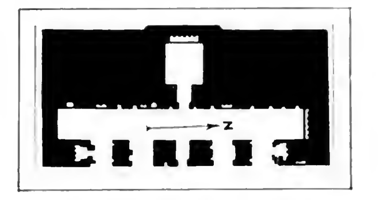


Abb. 254.
Plan des Speos des Har-em-heb in Silsile.



Abb. 255.
Fassade des Speos des Har-em-heb in Silsile.

der Stadt zugewandt (Abb. 247). Davor erstreckten sich gewöhnlich lange Alleen von Löwen- oder Widdersphinxen (Abb. 248). Alles das sollte den Gott gegen schädliche Einflüsse schützen. Allem Anschein nach zeigten die meisten Tempel der Ramessidenzeit mit geringen Abweichungen diesen Typus; er überdauerte den Untergang der zweiten thebanischen Epoche und hielt sich in seinen Hauptlinien bis zum Ausgang des Heidentums.



Abb. 256. Fassade des Hemispeos von Bêt-el-Wâly.

Neben diesen regelmäßigen Bauwerken, die im großen und ganzen alle den gleichen Grundriß aufweisen, gab es in Theben, und ohne Zweifel in allen größeren Städten Ägyptens, andere Tempel, deren Anlage zu keinem der bekannten Typen genau paßt. Der Tempel in Luxor geht in seiner ersten Anlage, wie sie von Amen-hetep III. geplant war, auf den Typus des Chons-Tempels zurück. Dazu gehört ein nach Nordosten gerichteter Pylon, der Säulenhof, dahinter die acht Reihen Lotosknospensäulen des Pronaos (Abb. 249), der schon mehr einem Hypostyl gleicht, das vorn offen geblieben ist, und schließlich das wirkliche Hypostyl. Doch hat dieses seine Säulen verloren und nimmt auch nicht mehr die ganze Breite des Gebäudes ein; zu seinen Seiten liegen dunkle Kammern, die hauptsächlich zur Aufbewahrung



Abb. 257.
Sphinx-Allee in Wâdi-es-Sebûa.

von Geräten dienten. Wie gewöhnlich endeten mit dem Hypostyl und seinen Nebenräumen die öffentlichen Teile des Tempels; eine Mauer mit zwei Türen — einer Haupt- und einer Nebentür — trennte sie von dem eigentlichen Hause des Amon. Dieses

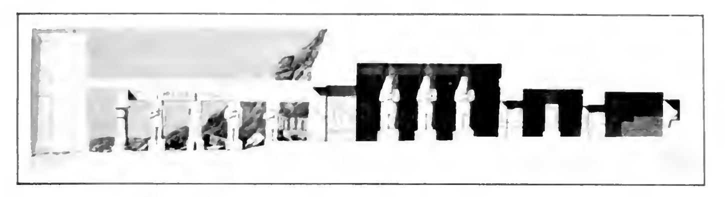


Abb. 258.
Durchschnitt durch das Hemispeos von Gerf-Hussên. (Nach Gau.)

umfaßte hintereinander zwei Säle mit je vier Säulen, dessen hinterer die Barke beherbergte; dann kam ein zweites Hypostyl und schließlich, an die Hintermauer des Tempels angelehnt, ein letzter Säulensaal, das Allerheiligste. Rechts und links von dieser Zimmerflucht lag je eine Reihe von Kapellen; auf der Ostseite war in einer dieser Kapellen die Vermählung der Königin Mut-em-wia mit Amon und die Geburt des Amen-hetep III. beschrieben und dargestellt. Längs der Ost- und Westmauer erstreckte sich eine Reihe von Kammern oder besser Zellen, deren Bestimmung unbekannt ist; wahrscheinlich benutzte man sie zur Aufbewahrung von Kleidung, Schmuck, Salben, Geräten, Gold- und Silbergefäßen (Abb. 250). Der Bau war fast vollendet, als der König seinen ursprünglichen Plan änderte: er ersetzte den Pylon durch eine starke Mauer; davor legte er die Fundamente eines anderen Hypostyls, das seinesgleichen nirgends gehabt hätte, wenn es fertig geworden wäre. Doch nur der Mittelgang mit den 16 m hohen Säulen wurde vollendet (Abb. 251); die Unruhen unter Amen-hetep IV. zwangen die Baumeister, die weiteren Arbeiten einzustellen. Als man sie wieder aufnehmen konnte, stellte es sich heraus, daß der Lauf des Nil ein wenig nach Osten abgewichen war; daher mußte Har-em-heb mit seinem neuen Hof (Abb. 252) und einem zweiten Pylon etwas nach Osten umbiegen. Beide Teile wurden unter Ramses II. vollendet und mit Skulpturen ausgeschmückt.



Abb. 259. Fassade des kleinen Felsentempels von Abu-Simbel.

Noch unregelmäßiger und noch weniger zusammenhängend ist die Anlage von Karnak. Doch werden wir darüber nicht erstaunt sein, wenn wir uns vergegenwärtigen, daß von der 17. bis zur 20. Dynastie jeder einzelne König seine Ehre darein legte, zur Vergrößerung des Tempels beizutragen, ohne sich an einen festen Plan zu halten. Man könnte ein dickes Buch schreiben, um seine Baugeschichte darzulegen; und diese wäre dann noch nicht einmal vollständig, da uns für die ersten Epochen die Überlieferung fehlt. Die ursprünglichen Anlagen aus der zwölften Dynastie sind verschwunden; wir wissen nichts von ihrer Anordnung. Die Könige der 18. Dynastie von Amen-hetep I. bis Thut-mes III. umgaben diese ältesten Teile mit Baulichkeiten, die in gewisser Hinsicht an die Anlage von Luxor erinnern: in der Mitte die Barkenkammern und an den Seiten die Nebenkapellen. Außerdem aber legten sie, was man bis jetzt noch nirgendwo gefunden hat, in der Richtung von Ost nach West drei Pylone an, einen immer hinter dem anderen. Nunmehr ging Thutmes III. zur Ostseite des Tempels über und restaurierte hier ältere Gebäude, deren prächtigstes, ein Audienzsaal, traditionell mit dem eigentlich unpassenden Namen *Promenoir* belegt wird. Dann umschloß er die ganze Anlage mit einer Steinmauer,

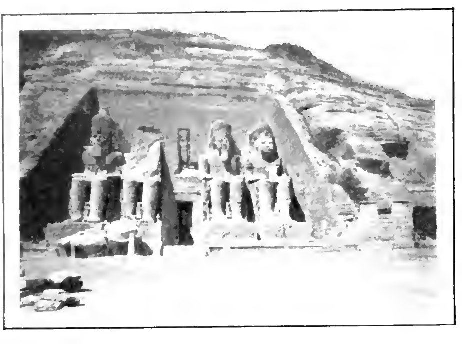


Abb. 260.
Fassade des großen Felsentempels von Abu-Simbel.

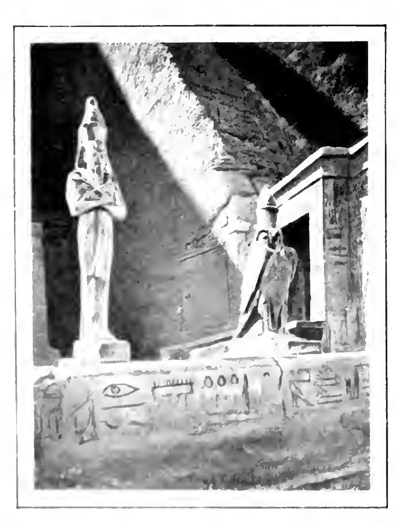


Abb. 261.
Nordecke des Platzes vor dem großen Felsentempel von Abu-Simbel.

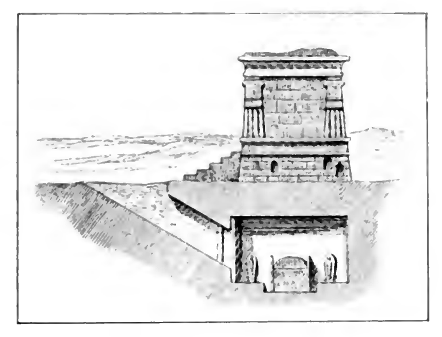


Abb. 262.
Mastaba-Pyramide eines Apis in Sakkâra.
(Nach Mariette.)

legte im Süden den heiligen See an und errichtete auf dem Wege nach Luxor, als ein Triumphtor für den Gott, zwei gewaltige Pylone, zu denen bald darauf Har-em-heb zwei weitere hinzufügte. Thut-mes IV. und Amenhetep III. bauten vor den Westpylonen einen anderen, weit massiveren, vor den dann Ramses I. einen nochgigantischeren setzte; zwischen den beiden letzten Pylonen legte er das berühmte Hypostyl an, dessen Dekoration Sethos I., Ramses II. und die Ramessiden der 20. Dynastie vollendeten. Karnak ist demnach wirklich nicht nur ein Tempel, sondern ein Haufen von Tempeln und Magazinen, angelegt, wie es gerade der Zufall fügte (vergl. Abb. 172). Man darf daher diesen Tempel in der Geschichte der ägyptischen Kunst nicht als eine normale Anlage betrachten, die auf Grund sorgfältiger Überlegungen an der Hand eines festen Planes geschaffen wäre; zwar nötigt uns die Anlage Bewunderung ab, aber sie bleibt ein Monstrum, bei dem die einzelnen Glieder ohne Logik und Symmetrie hier oder da an den ursprünglichen Körper angeklebt sind. Für sich genommen, sind viele Teile von wunderbarer Arbeit; es ist aber ganz unmöglich, alle einzelnen Glieder in ein einheitliches System zusammenzufassen.

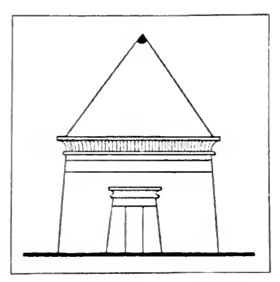


Abb. 263. Thebanisches Grab mit Pyramidenspitze.

Es versteht sich bei den ägyptischen Anschauungen vom Tempel und Grab

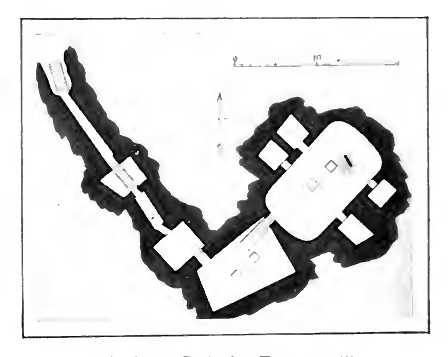


Abb. 264. Grab des Thut-mes III.

Abb. 265.
Dekoration der Hintermauer in der Grabkammer des Ramses V.

von selbst, daß man früher oder später auf den Gedanken kam, das Haus des Gottes in den Felsen hineinzuarbeiten. Ob das schon unter den Memphiten und in der ersten thebanischen Epoche der Fall war, können wir nicht entscheiden; die ältesten bekannten Felsentempel in der Form des Speos oder des Hemispeos stammen aus der 18. Dynastie. So legte die Königin Hatschepsut in Beni-Hassan zu Ehren der löwenköpfigen Göttin Pacht einen Tempel an, der aus einer Vorhalle mit acht Pfeilern, einem Korridor und einem inneren Zimmer, dem Sanktuar, besteht. Zwei Jahrhunderte später errichtete Sethos I. auf dem Wege zu den Goldminen eine ganz ähnliche Kapelle, die von Redesîje. Bei genauerer Betrachtung dieser Felsentempel stellt es sich heraus, daß sich der Baumeister den alleinstehenden Kleinstadttempel

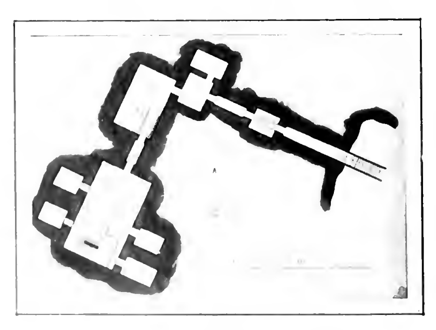


Abb. 266. Grab des Amen-hetep II.

als Beispiel nahm, um ihn in das Gebirge hineinzuarbeiten. Bisweilen besteht die Anlage nur aus einer einzigen Kammer mit einem Säulengang als Fassade, z. B. in Gebel-Silsile (Abb. 253); sonst herrscht der Typ von El-Kâb vor; doch ist die Tür, die das Vestibül mit dem Sanktuar verbindet, zu einem Korridor geworden; ebenso erforderte es die Sicherheit der Gläubigen, daß die Zwischenmauer massiver und stärker wurde als beim gewöhnlichen Tempel. So ergibt sich aus der Vergleichung des Höhlentempels mit dem freistehenden Tempel, daß jener für gewöhnlich im großen und ganzen nach demselben Plan angelegt ist wie dieser; die geringen Unterschiede erklären sich aus den speziellen Bedingungen des neuen Milieus, die der Architekt berücksichtigen mußte; doch sind diese Abweichungen nicht stärker als die des Felsengrabes von der freistehenden Mastaba. Gegen Ende der 18. Dynastie wurde der Felsentempel immer mehr Mode: zwei der interessantesten gehen auf Har-em-heb zurück; und zwar besteht in Silsile (Abb. 255) die Anlage nur aus einer sehr langen Galerie, die von vier massiven, natürlichen Pfeilern gestützt wird; daran



Abb. 267. Dêr-el-bahri. — Hauptansicht.

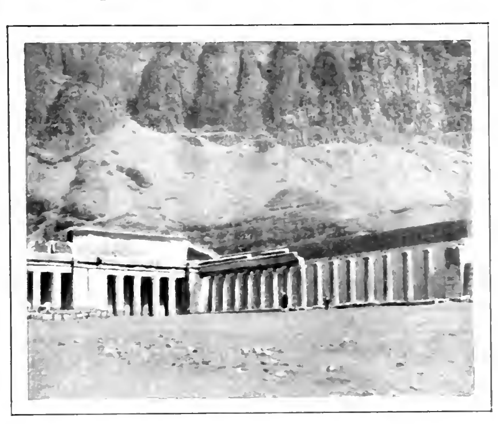


Abb. 268. Dêr-el-bahri. — Nordwestecke der Terrasse.

setzt sich im rechten Winkel das Sanktuar an (Abb. 254). In Abahûda, nördlich vom zweiten Katarakt, fehlt die Fassade; dafür hat man einen Teil der Felswand eingeebnet; einige Stufen führen zu dieser Plattform hinauf; eine enge, hohe Pforte, eher ein Spalt zu nennen, führt in das Innere des Tempels. Von dem Hypostyl, dessen Decke von vier polygonalen Pfeilern gestützt wird, gelangt man zu den üblichen drei Kapellen; doch sind diese nicht wie sonst nebeneinander angeordnet, sondern verteilen sich auf die drei Seiten des Hypostyls: das Sanktuar dem Eingang gegenüber, an der rechten und linken Seite die Kapellen für die Göttin-Mutter und den Gott-Sohn.

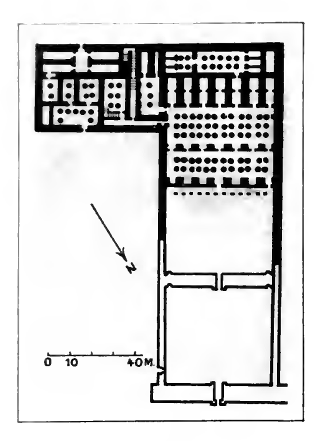


Abb. 269.
Grundriß vom Memnonium des Sethos I. in Abydos.

Eine ganz spezielle Vorliebe hat Ramses II. für diese Tempelform: Nubien ist voll von solchen Anlagen, die er dem äußeren Anschein nach seinem Vater Amon, eigentlich aber seiner eigenen göttlichen Persönlichkeit geweiht hat. Das älteste und ohne Frage eleganteste Hemispeos ist das von Bêt-el-Wâly; es zeigt eine tiefe Vorhalle, deren aufgemauertes Dach in der Front von zwei viereckigen Pfeilern getragen wird (Abb. 256); drei Türen — die Seitentüren sind später angelegt als die Mitteltür — führen in den Quersaal, in dem zwei protodorische Säulen von etwas gedrungener Form aus dem Felsen herausgehauen sind: das Allerheiligste beherbergt die drei Statuen der lokalen Trias. In Wâdi-es-Sebûa, in Derr und Gerf-Hussên erreichen die Felsenhöhlungen zusammen mit den Vorbauten den Umfang eines alleinstehenden Großstadttempels. Die Vorhalle von Wâdi-es-Sebûa, die erst kürzlich freigelegt ist, bildet ein prächtiges Beieinander von Kolossen und Sphinxen mit Menschen- oder


Abb. 270.
Ein Hypostyl vom Memnonium des Sethos I.

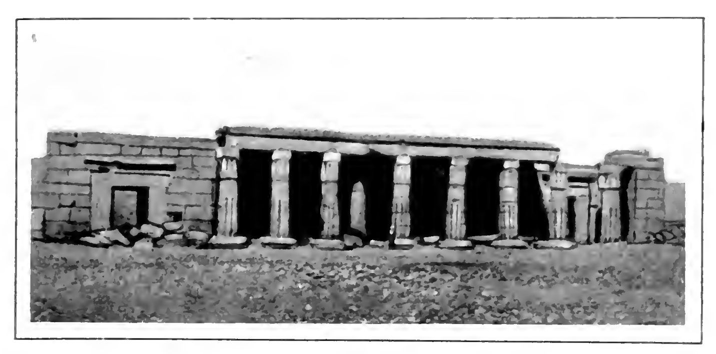


Abb. 271. Fassade des Totentempels zu Kurna.

Falkenköpfen (Abb. 257). Gerf-Hussên besaß ein Sanktuar, zwei Hypostyle (dessen größeres von Pfeilern, an die sich Königsfiguren lehnen, gestützt wird), einen Säulenhof von ähnlicher Anordnung wie im Ramesseum, einen Pylon, Höfe, eine Sphinx-Allee (Abb. 258). Der kleine Felsentempel von Abu-Simbel zeigt einen einfacheren Grundriß; die Fassade, die dem Nil zugewendet ist, ist mit sechs Kolossalfiguren geschmückt, die in ebensoviel Nischen stehen; vier davon stellen Ramses II. vor, die beiden anderen seine Gattin Nefret-iri (Abb. 259). Das Hypostyl zeigt sechs polygonale Pfeiler mit Hathor-Kapitell. Von hier gelangt man durch drei Türen zu dem Quersaal, von dem die drei Kapellen ausgehen, das Sanktuar der Tür gegenüber in der Mitte, die beiden andern an den beiden Schmalseiten. Der daneben liegende große Felsentempel (Abb. 260) ist ein vollständiger Tempel nach Art der alleinstehenden Großstadttempel, deren einzelne Teile man hier Stück für Stück wiederfindet. Vor dem Tempel ist aus gestampfter Erde ein Vorplatz hergestellt, von dem aus eine mehrstufige Treppe zu einer Plattform emporführt; diese wird von einer massiven Balustrade abgeschlossen, hinter der sich in einer Linie zwanzig Statuen, Osiris-Statuen und Falkenfiguren abwechselnd, erheben, zehn zur Rechten und zehn zur Linken der Mitteltreppe (Abb. 261). Da-



Abb. 272.
Ramesseum in Theben. — Hauptansicht.

hinter erstreckt sich die gewaltige Fassade des abgeböschten, in den Felsen gearbeiteten Pylons, vor dem, wie gewöhnlich, vier Kolosse in ewig gleicher Ruhe Wache halten. Hinter dem Pylon dehnt sich, als Ersatz für den offenen Säulenhof des freistehenden Tempels, ein 17 m langer Saal aus, der, ganz ähnlich wie der Hof im Tempel des Ramses III. in Karnak, von acht viereckigen Osiris-Pfeilern eingefaßt wird. Auf diesen überdeckten Hof folgt das Hypostyl, von dessen Hinterfront das Sanktuar zwischen den Kapellen für die Nebengötter ausgeht. Auf die beiden Seiten ungleich verteilt, vertreten acht Krypten, deren Boden niedriger liegt als der des Mittelschiffs, die Stelle der Nebenkammern. Die Abweichungen und die Unregelmäßigkeit der Anlage erklären sich daraus, daß der Bauherr die kräftigsten Gesteinschichten aussuchen mußte, damit nicht der Tempel unter dem Druck der Felsmassen zusammenbrach.



Abb. 273.
Die Ziegelgewölbe der Magazine beim Ramesseum.

Hatte sich so die Anlage des alten isoliert stehenden Tempels derjenigen der alten Grabkapellen genähert, so schlug die Entwicklung dieser Grabkapellen den umgekehrten Weg ein: sie lösten sich vielfach von ihren Grabkammern und wurden selbstständige Tempel. Die Privatgräber zerfallen wie in der ersten thebanischen Epoche in zwei Gruppen: teils sind sie vollständig in das Randgebirge



Abb. 274. Zweiter Hof des Tempels von Medinet-Habu.

hineingetrieben, teils gehören sie dem Typ der Mastaba-Pyramiden an; doch hat sich das Größenverhältnis von Mastaba und Pyramide zueinander beträchtlich verschoben. Die Mastaba ist zwar zunächst kleiner geworden, so daß sie nur noch als unbedeutender Sockel erscheint, hat dann aber allmählich fast ihre ursprüngliche Größe wiedergewonnen; dagegen sinkt die Pyramide gelegentlich auf die Dimensionen eines kleinen Obelisken-Pyramidion herab. Meiner Kenntnis nach ist nur ein einziges Beispiel dieser Art erhalten: die Apis-Kapelle, die Mariette vor sechzig Jahren im Serapeum entdeckte (Abb. 262). Die Mastaba ist noch intakt: sie besteht in einer auf massivem Fundament aufgemauerten Kammer, die an den Ecken mit polygonalen, in die Mauer eingelassenen Säulen verziert ist und oben eine Hohlkehle trägt. Das Pyramidion ist fast ganz verschwunden. Die Grabkammer liegt unter dem Bauwerk, ist aber von ihm unabhängig. Ein Korridor führt hinab, der sich ein wenig vor dem Eingang der Mastaba öffnet. Derartige Bauten gab es in Theben in Fülle, doch sind alle verschwunden, so daß wir nicht einmal eine Ahnung von ihrer Existenz hätten, wären sie nicht häufig an den Wänden der Gräber abgebildet. Danach war das Pyramidion bald mehr, bald weniger spitz aus Ziegeln aufgemauert; gelegentlich ist es mit einer Lichtöffnung versehen; eine Spitze aus schwarzem Granit oder Schiefer bildete den Abschluß (Abb. 263). — Die Felsengräber, von denen das thebanische Randgebirge siebartig durch-

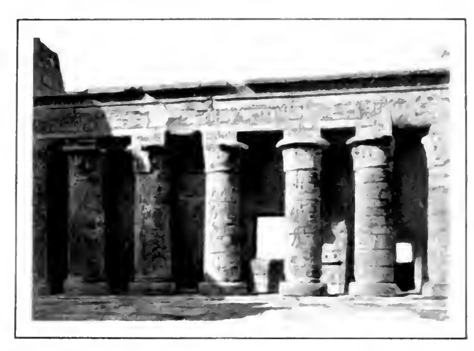


Abb. 275. Fassade vom Palast des Ramses III. im ersten Hof des Tempels von Medînet-Habu.

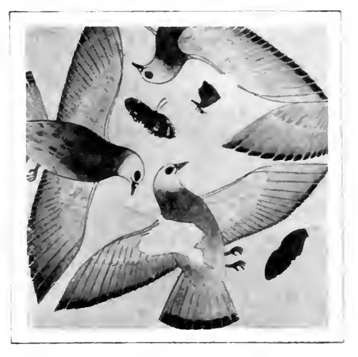


Abb. 276. Deckendekoration aus einem Zimmer des Palastes des Amen-hetep III. in Medinet-Habu.

löchert ist, bewahrten die Traditionen der zwölften Dynastie, indem sie das Hypostyl hinter der Fassade beibehielten; doch mußte man sich, da der verfügbare Raum beschränkt war, vom Anfang der 18. Dynastie an aus Sparsamkeitsrücksichten mit einer bescheideneren Anlage begnügen. Vor dem Eingang lag für gewöhnlich ein quadratischer Hof, zu dessen Anlage man die Böschung des Randgebirgesnotdürftig eingeebnet hatte; hier wurden die ersten Riten der Grablegung vollzogen. Es folgte ein schmales, langes Vorzimmer, an dessen Ende sich häufig die Totenstele befand; an den Wänden waren Szenen von der Bestattung, vom Leichenschmaus, musikalische und Tanzunterhaltungen abgemalt. Außerdem gab es Darstellungen von Jagd und Feldarbeit, wodurch dem Toten die Nahrung gesichert wurde. Die Kultkapelle hatte ursprünglich die Form eines griechischen Kreuzes; doch war sie jetzt meist nichts als ein längliches Kabinett, manchmal nur ein Gang, an dessen Ende die Sitzfiguren des Toten und seiner Familie aus dem Fels herausgearbeitet waren. Darunter war, irgendwo versteckt, die Grabkammer angelegt, zu der ein senkrechter Schacht, schräge Korridore oder steile Treppen hinabführten. Augenscheinlich waren Leute von großem Reichtum in Theben seltener als früher in Memphis; dafür gab es viele wohlhabende Familien; und diese sind es, welche die Friedhöfe von Asasîf, Schêch-Abd-el-Kurna, Dêr-el-Medîne und Kurnet-Murraï bevölkern. Sie bezahlten

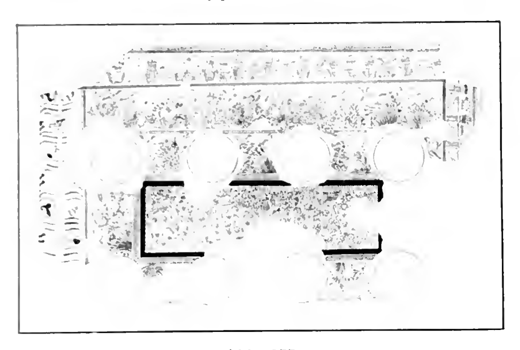


Abb. 277.
Fußboden eines Saales im Palast des Amen-hetep IV. in El-Amarna.

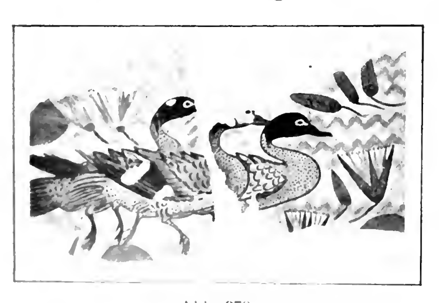


Abb. 278.
Detail von einem Fußboden aus dem Palast des Amen-hetep III. in Medinet-Habu.

die Künstler, von denen die frischen, lebhaften Malereien und die feinen Skulpturen in den Felsengräbern herrühren, die das Entzücken aller Reisenden bilden.

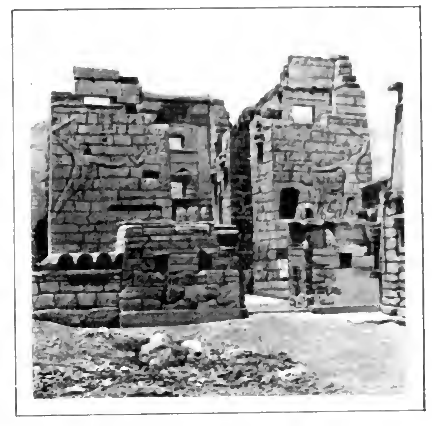


Abb. 279.
Der Migdôl von Medînet-Habu.

Die Gräber der ersten Könige der 18. Dynastie, des Ka-mosis und Amenhetep I., waren Mastaba-Pyramiden vom Typ der des Mentu-hetep in Dêr-el-bahri; sie liegen bei Drah-Abu'l-Negga am Rande des Kulturlandes. Unter Thut-mes I. aber änderte sich die Anlage. Ein neues System kam auf, das man treulich fünf Jahrhunderte hindurch anwendete. Hierbei zerfällt die Grabanlage in zwei Gruppen: die unterirdischen Teile wurden hinter das nördliche Randgebirge in das Wüstental verlegt, das heute Bibân-el-mulûk, d. h. Tore der Könige, genannt wird. Die sichtbaren Teile blieben diesseits an dem Abhange des Gebirges oder in der Ebene, in Dêr-el-bahri, Schêch-Abd-el-Kurna und Medînet-Habu. Wie ehemals in Memphis im Innern der Pyramide oder darunter liegen auch im thebanischen Felsen nur die Grabkammern und die dorthin führenden Korridore. Dieses Felsengrab ist zunächst nur ganz klein. Das von Thut-mes I. liegt am Ende eines Loches gerade am Fuße der Felswand; eine steile Treppe führt in ein quadratisches Vorzimmer, von wo man auf einer zweiten Treppe zur Grabkammer gelangt. Diese hat die Form eines länglichen Parallelogramms und ist an den Ecken abgerundet, so daß der Grundriß der Form der Königskartusche nahekommt; am Ende ist in der linken

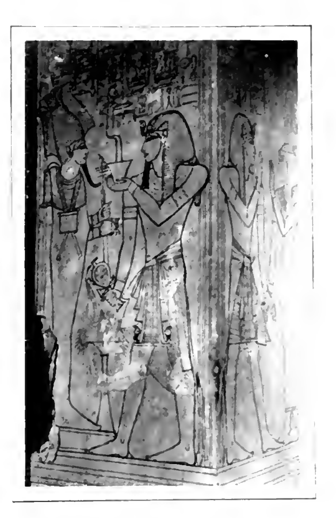


Abb. 280. Skizze zu einem Gemälde auf einem Pfeiler im Grabe des Sethos I.

Wand eine Zelle ausgespart, das *Serdâb*. Der Eingang liegt im Osten, doch biegen die Korridore und Säle immer mehr nach links um, so daß die Achse einen unvollständigen Kreisbogen bildet; hierdurch kommt schließlich der Sarg westlich zu stehen. Diese Richtung behält man bis zum Ausgang der 18. Dynastie bei, nur mit der Abweichung, daß die Achse nicht mehr eine Kurve, sondern einen mehr oder weniger spitzen Winkel mit geraden Schenkeln bildet. Die Korridore und Treppen führen zu einem viereckigen Schacht hinab, der gewöhnlich gegen 10 m tief ist; er war bestimmt, einerseits das Regenwasser aufzunehmen, das bei Wolkenbrüchen in das Innere der Höhlen eindrang, andrerseits dem Vordringen von Grabräubern Halt zu gebieten. Jenseits dieses Grundrisses, gerade dem Gange gegenüber und auf gleicher Höhe befindet sich eine maskierte Tür, durch die man zu einem Saale mit zwei Pfeilern gelangt; hier biegt meistens die Achse nach Westen um. Eine neue Treppe setzt an der linken Ecke des Hypostyls an, es folgt ein leicht geneigter Korridor, der in die Grabkammer führt. Diese ist bald von Pfeilern gestützt, bald fehlen solche, es gehen von ihr Nebenkammern für die Opferspenden aus, meist vier an der Zahl. Die Gräber der Hat-schepsut, des Thut-mes III. (Abb. 264) und IV., Amen-hetep II. (Abb. 266) und III., Har-em-heb und später Ramses II. sind nach diesem Plan angelegt mit mehr oder weniger merkbaren Abweichungen, was Zahl der Zimmer und Ausdehnung der einzelnen Teile anbelangt. Der Korridor, der in die Gemächer der Hat-schepsut mündet, erreicht



Abb. 281. Skizze zu einem Gemälde im Grabe des Cha-em-hêt. (Nach Prisse d'Avesnes.)



Abb. 282. Der König im Angriff (Kairo, Museum).

die stattliche Länge von 215 m. Gegen Anfang der 19. Dynastie vereinfachte man die Linien und ließ auch die Achse wieder von einem Ende zum andern gerade verlaufen, höchstens bog sie ein klein wenig an der Stelle, wo sich früher der senkrechte Schacht befand, nach der Seite ab. Das bekannteste Beispiel dafür ist das Grab des Sethos I. mit seiner langen Flucht von Zimmern, deren letztes, das übrigens unvollendet geblieben ist, gegen 100 m von der Eingangspforte entfernt ist. Jeder Pharao wählte eine mehr oder weniger glückliche Variation dieses Grundthemas; der eine vermehrte wie Ramses III. die Kämmerchen zur Rechten und Linken des ersten Korridors, andere dagegen verminderten die Zahl, wie die letzten Ramessiden der 20. Dynastie. Das Hauptinteresse liegt gar nicht in den architektonischen Anlagen, — die sind, wie man sieht, ziemlich einfach — sondern in der Dekoration mit Skulpturen und Malereien, in den Darstellungen und Inschriften (Abb. 265), die uns genaue Kunde von den mythologischen Anschauungen der Ramessidenzeit geben.



Abb. 283. Der König mit einem Gefangenen (Kairo, Museum).

An die Stelle der alten Grabkapellen von bescheidenem Um-

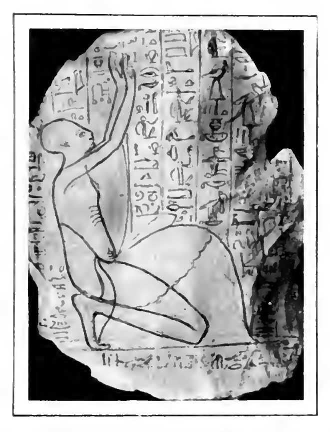


Abb. 284. Betender Priester (Kairo, Museum).



Abb. 285. Ringer (Kairo, Museum.)

fang, sind jetzt meist ganze Tempelanlagen getreten, die sich den Gottestempeln auf dem rechten Flußufer zur Seite stellen. Der älteste Totentempel, den die beiden Thut-mes und die Königin Hat-schepsut errichteten, gehört zu den eigenartigsten und vollendetsten Schöpfungen der ägyptischen Kunst (Abb. 267). Die Stelle heißt heute nach einem koptischen Kloster, das im sechsten Jahrhundert unserer Zeitrechnung in den Ruinen dieses Tempels errichtet wurde, Dêr-el-bahri. Die Anlage umfaßt drei Sanktuare; das in der Mitte ist dem Amon, dem Thut-mes und der Königin geweiht, die seitlichen der Hathor und dem Anubis. Da diese in den Felsen hineingegraben sind, gilt der Tempel als Hemispeos; doch sind alle anderen Teile frei aufgemauert. Wie er so neben der Mastaba-Pyramide des Mentu-hetep liegt, könnte man meinen, die Architekten hätten von dieser Anlage manche Bestandteile für ihren Bau entlehnt; doch ist dies ein Irrtum, nie sind Gebäude verschiedener gewesen als diese. Der Totentempel nahm die ganze Nordecke des Tales ein; den imposantesten Anblick bot er, wenn man sich ihm vom Niltal aus näherte. Drei Terrassen erhoben sich staffelförmig über einander, verbunden durch zwei sanft ansteigende Rampen, längs deren ein Geländer in Form einer Schlange mit schuppigen Windungen in den Kalkstein gemeißelt war. Die unteren Terrassen waren an drei Seiten von Säulenhallen eingefaßt, von denen die zwei westlichen von viereckigen Pfeilern getragen wurden, die nördliche von polygonalen Säulen, die in blendendem Weiß strahlten: die Form der Säulen ist so edel, der Schnitt so sauber, daß man meinen könnte, eine griechische Säulenhalle vor sich

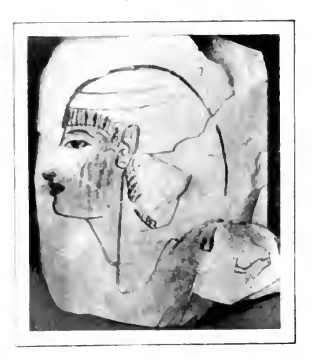


Abb. 286.
Kopf in schwarzer Zeichnung mit roten Tönen (Kairo, Museum).

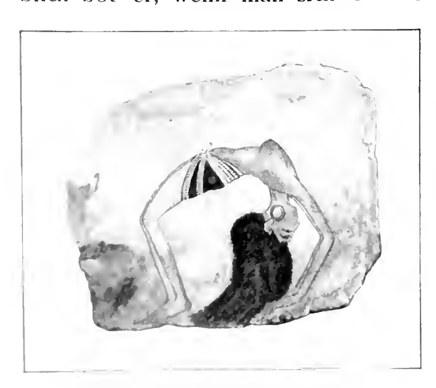


Abb. 287. Tänzerin (Turin, Museum).

zu haben, die aus der Umgebung des Parthenon mitten in die Gegend von Theben versetzt sei (Abb. 268). Die dritte Terrasse war von einer geraden Kalksteinmauer eingefaßt, hinter der sich das Sanktuar frei ausbreitete. Es zerfiel, wie die inneren Gemächer der Göttertempel, in drei nebeneinanderliegende Teile: in der Mitte lag das Allerheiligste mit den geheimen Kammern, die in den Felsen getrieben sind, vor ihm das jetzt zerstörte Hypostyl. An der Nordseite befinden sich die Gemächer des mit dem König identischen lebenden Horus; sie gruppieren sich um einen Hof, in dessen Mitte noch heute der Altar des Harmachis steht. In den Zimmern der linken Seite, die dem Gottsohn geweiht waren, nahm der tote König Aufenthalt, wenn es ihm beliebte; denn — diese Fiktion wird denen nicht wunderlich erscheinen, die mit den ägyptischen Lehren vertraut sind — der *Ka* des Pharao liebte es, wenn ihm die Einsamkeit in Bibân-el-mulûk zu drückend wurde, nach seinem Totentempel überzusiedeln, wo er in der Priesterschaft, die seinem Kult zugewiesen war, Gesellschaft fand. So schuf man ihm gewissermaßen ein Absteigequartier, bestehend aus einem Dutzend von Zimmern, von denen zum wenigsten eins überwölbt war, und dessen Ausschmückung auch stellenweise an die memphitischen Mastabas erinnerte; allerdings ist die Wölbung kein richtiger Bogen, der von einem Schlußstein zusammengehalten wird, sondern sie wird durch überkragende Steinschichten gebildet. Das war keine Kleinigkeit, diesen Winkel



Abb. 288. Bürgersleute aus Theben. (Nach Carter.)

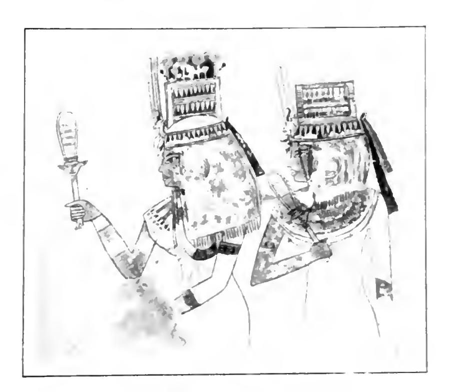


Abb. 289. Musizierende Priesterinnen. (Nach Carter.)



Abb. 290. Die beiden Töchter des Amen-hetep IV. in El-Amarna.

so in dem Gebirge herzurichten, daß er einerseits den Forderungen der religiösen Doktrinen genügte, andrerseits aber auch der Umgebung nicht zu viel von ihrer Schroffheit nahm; wieder zeigen hier die thebanischen Baumeister, mit welch feinem Naturgefühl und mit welcher technischen Meisterschaft sie es verstanden, den Stil ihrer Bauwerke dem Charakter ihrer Umgebung anzupassen.

Mit Dêr-el-bahri zeigt das Memnonium des Sethos I. in Abydos am meisten Ähnlichkeit (Abb. 269), wenn es auch kein Hemispeos ist, sondern die Mitte zwischen diesem und dem freistehenden Tempel hält; der Bau lehnt sich zur Hälfte, ja schmiegt sich an einen niedrigen Hügel an. Für seinen Kult in Theben begnügte sich Sethos mit einem Plätzchen in dem Gebäude, das sich sein Vater Ramses I. in Kurna errichtet hatte (Abb. 271); dafür aber baute er sich in Abydos nicht gerade ein Kenotaph, wohl aber eine Ruhestätte, wo sein Unsterbliches, der Finsternis der thebanischen Gräber entronnen, es sich im Schutz des Osiris-Grabes bequem machen konnte. Zu diesem Zwecke behielt er alle die Teile bei, die zu einem richtigen Tempel gehören, Pylone, Höfe, eine Säulenhalle und zwei Hypostyle (Abb. 270); da es ihm aber hierbei an Raum fehlte, um die Anlage nach Westen weiterzuführen, so mußte er, wollte er nicht den Hügel abtragen lassen, von dem gewöhnlichen Plane abweichen und Sanktuar und Nebenkammern in zwei der Hauptfront parallelen Reihen anordnen, von denen die hintere an den Abhang des Hügels stößt. Die Trennungsmauer weist hier nun in gleichem Abstand voneinander

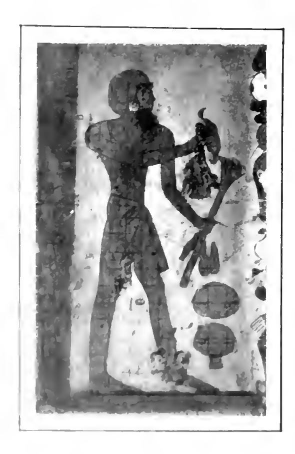


Abb. 291. Entwurf mit Umrißzeichnung als Ersatz für skulptierten Grund in einem Grab in Schêch-Abd-el-Kurna.



Abb. 292. Nordwand des ersten Zimmers im Grabe des Necht.

sieben Türen auf; sie führen zu ebensovielen länglichen Kammern, deren Decke durch Überkragung gewölbt ist. Sechs davon sind hinten geschlossen, eine dagegen — die dritte von rechts — ist an beiden Enden offen, wie es sich ja für eine Barkenkammer gehört. Hat man sie passiert, so gelangt man in das übliche kleine Hypostyl; die geheimen Zimmer liegen nicht, wie sonst, dahinter, sondern zu seinen Seiten. Und damit noch nicht zufrieden, hat man links im rechten Winkel zum Hauptgebäude in einem besonderen Flügel die Räume des toten Herrschers und alle erforderlichen Nebenkammern untergebracht.

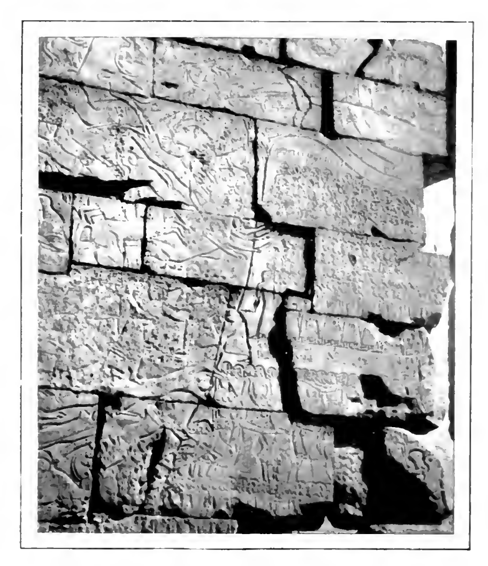


Abb. 293. Stück aus der Darstellung der Schlacht bei Kadesch im Ramesseum.

Ungefähr 100 m weiter hat sich Ramses II. auf einem Terrain, das nicht solche Schwierigkeiten bot, seine zweite Ruhestätte gebaut, mit regelmäßigem Grundriß, demselben, dessen er sich in der thebanischen Ebene für seine erste Grabkapelle, das Ramesseum, bedient hatte (Abb. 272). Beim Ramesseum nun hat uns das Glück, das uns sonst nicht immer lächelt, eine Menge von Magazinen (Abb. 273), Ställen, Wohnungen von Priestern oder Künstlern, Fest- oder Versammlungs-

sälen erhalten, wie sie sich überall um den Tempel als Mittelpunkt gruppierten und fast den Umfang ganzer Städte erreichten. Doch fehlen auch beim Rameseum noch wichtige Teile, so daß wir uns selbst hier kein vollständiges Bild von den Anlagen machen könnten, wenn nicht Ramses III. sie anderthalb Jahrhunderte später in Medînet-Habu aufs getreuste kopiert hätte, wie er auch sonst in allem Ramses II. nachahmte (Abb. 274). Aus der Vergleichung beider Tempel gewinnen wir das Schema, das die Ramessiden für ihre Totentempel anzuwenden pflegten. Den Eingang bildet, wie bei den Tempeln der Götter, ein Pylon, auf ihn folgt ein Hof, dessen nördliche Säulenhalle von Osiris-Pfeilern getragen wird (Abb. 231); darauf kommt ein zweiter Pylon und ein zweiter Säulenhof, dessen Hinterfront ein erhöhter Pronaos einnimmt, zu dem man auf einer Treppe fast unmerklich hochsteigt. Dahinter liegt zwischen zwei Reihen von Kapellen oder Vorratsräumen das Hypostyl; hinter diesem Hypostyl beginnen die Privatgemächer der Götter, wie gewöhnlich in drei Reihen nebeneinander angeordnet, das Sanktuar des Hauptgottes mit seinen Säulensälen und seinem Allerheiligsten in der Mitte, das des lebenden Horus rechts, das des toten Herrschers links davon. In Medînet-Habu haben die Ideen der thebanischen Priesterschaft über das Fortleben der Seele des



Abb. 294.
Mer-en-Ptah zwischen zwei Götterabzeichen (Kairo, Museum).



Abb. 295.
Ramses II. zwischen Amon und Mut (Kairo, Museum).



Abb. 296.
Hockende Figur mit einer Gottheit (Kairo, Museum).

Königs und über die Mittel, ihr dies Fortleben zu sichern, ihren raffiniertesten Ausdruck gefunden. Der Architekt paßte seine

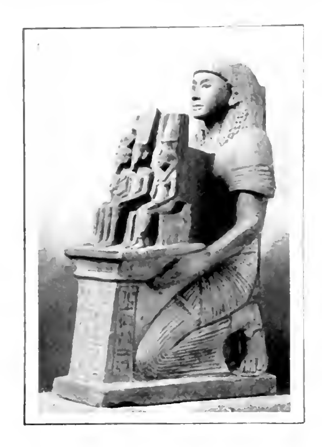


Abb. 297.
Kniende Figur mit einer Triade (Kairo, Museum).

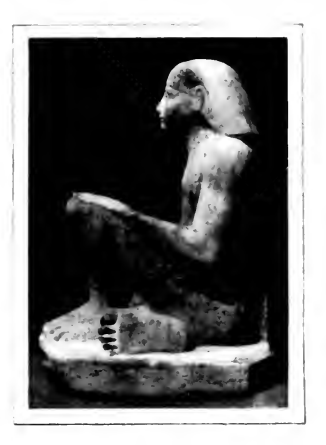


Abb. 298. Auf dem Boden sitzende Figur, die das eine Bein untergeschlagen hat (Kairo, Museum).

Kunst den Lehren der Priester an, und durch eine glückliche Vereinigung dessen, was für das Leben des Gottes, mit dem, was für die Fortdauer des *Ka* notwendig war, verschmolz er alles zu einem gewaltigen, harmonischen Ganzen. Später ist derartiges nicht mehr erreicht worden. Ramses III. ist der letzte kriegerische König; seine Nachfolger, denen die Einkünfte aus den auswärtigen Kriegen fehlten, ließen sich auf so ausgedehnte Anlagen nicht mehr ein; so gut es ging, eigneten sie sich einen Winkel in den Tempeln ihrer Vorfahren an, deren Einkünfte sie auf sich übertrugen, indem sie in die Inschriften ihre eigenen Namen einmeißeln ließen.



Abb. 299. Feldmesser mit seinem Schnurknäuel (Kairo, Museum).

Ebenso wie die Memphiten und die Thebaner des Mittleren Reichs angesichts ihrer Pyramiden und in täglicher Berührung mit ihnen lebten, verschmähten es auch die Thebaner des Neuen Reichs nicht, die Paläste an die Grabtempel anzulehnen.

Schon beim Ramesseum sieht man links vom ersten Hof die Grundmauern eines anderen Gebäudes, das sich nach seiner ganzen Anordnung als Wohnhaus erweist; es ist eine der Residenzen



Abb. 300. Ramses schiebt eine Barke vor sich her (zerstört) (Kairo, Museum).

von Ramses II. In gleicher Weise finden sich auch in Medînet-Habu an derselben Stelle Ruinen; der südliche Säulengang des ersten Hofes bildete mit seinen acht Glockensäulen die Fassade eines heute zerstörten Palastes des Ramses III., gewissermaßen die religiöse Seite dieses Baus (Abb. 275). Drei Türen vermittelten den Zugang; auf einer Art Tribüne, deren Balkon in der Mitte der Mauer vorspringt, konnte der König, ohne sich selbst unter die Menge mischen zu müssen, den Kultprozessionen beiwohnen. Das Gebäude bestand aus Ziegeln, einzelne Teile waren mit Stein- oder Tonglasuren geschmückt. Es ist zwar von Düngergräbern und Antiquitätensuchern zerstört, doch können wir uns einen Begriff von seiner Anlage bilden, wenn wir die Reste eines Landhauses des Amen-hetep III., die noch jetzt ungefähr 1000 m weiter südlich zu sehen sind, heranziehen. Wie das Fürstenschloß aus den Zeiten des Lehnswesens zeigte auch das thebanische Palais rechteckigen Grundriß; eine ziemlich starke Mauer, fast ohne Türen und Fensteröffnungen, umschloß das Gebäude. Innerhalb dieses Mauerrings angekommen, verlor man sich in einem Labyrinth von kleinen Höfen, Säulensälen, Neben-



Abb. 301. Amen-hetep II. und die Schlange Meret-seger (Kairo, Museum).

kammern, dunklen Seitengemächern, die in langer Reihe eins an das andere stießen; einzelne dieser Räume endigten in Sackgassen. Die Hauptmauern sind aus Luftziegeln aufgemauert, auf die bisweilen die Königskartusche gestempelt ist. Der Boden besteht aus steinhart gestampfter Tonerde. Die Wände waren mit Schlamm beworfen, wie man es noch heutzutage in den Dörfern zu tun pflegt. Leider ist es uns bei dem zerstörten Zustand der Paläste unmöglich, zu erraten, wie sich das häusliche Leben auf alle einzelnen Räume verteilte. Doch können wir annehmen, daß zwei längliche Hallen, deren Dach von zwei parallelen Reihen von Holzsäulen mit Kalksteinbasen getragen wurde, Vorsäle waren, in denen die Menge der Höflinge und der Kronbeamten ihrem Rang entsprechend Aufstellung nahmen.



Abb. 302. Zwei Rücken an Rücken gebundene Gefangene (Kairo, Museum).

Ein kleines Vorzimmer führte zu dem Privatkabinett des Königs; hier sahen die Personen, denen die Ehre einer Audienz beim König zuteil wurde, zwischen zwei bemalten Holzsäulen den Thronhimmel, unter dem Seine Majestät sich ihnen zu zeigen geruhte. Zahlreich waren die Badezimmer; in dreien davon sieht man noch jetzt die Wasserleitungsröhren und die Steinplatten, auf denen der Badende, wenn er abgetrocknet und massiert wurde, hockte oder lag. Daran schloß sich



Abb. 303. Sklave mit Gefäß (Kairo, Museum).



Abb. 304. Groteske Figur eines Sklaven mit einem Gefäß (Kairo, Museum).

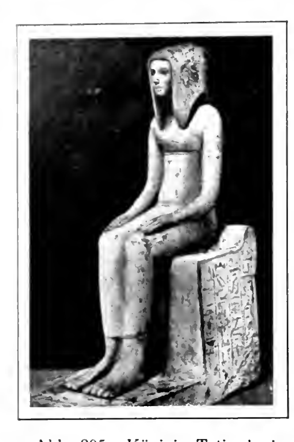

Abb. 305. Königin Teti-scheri (London, Britisches Museum).


Abb. 306. Statue des Amen-hetep I. (Turin, Museum).

eine Reihe von Schlafzimmern mit einer Erhöhung für das Bett. Andere Räume von geringerer Ausdehnung und ohne Ausschmückung waren anscheinend für die Dienerschaft bestimmt; wo Küchen und Magazine lagen, ist unbekannt. Alles in allem haben wir darin eine jener fürstlichen Residenzen in natura, von denen uns die Gräber von El-Amarna so viele schwerverständliche Zeichnungen bewahrt haben. Wie ähnliche Anlagen des heutigen Ägypten waren sie nur leicht gebaut, aber mit Malereien bedeckt, die dem Auge des Beschauers die Armseligkeit des Materials verbargen. An der Decke schwebten Geier mit ausgespannten Flügeln, oder Taubenvölker schwärmten herum (Abb. 276) oder Enten, von bunten Wellenlinien und Spiralen eingerahmt. Auf den Boden zeichnete man Teiche und Dickichte von Wasserpflanzen, zwischen denen sich weidende Rinder belustigen (Abb. 277); Fische spielen in den Wassern, Enten rudern zwischen Lotosbäumen (Abb. 278); ein Spalier von gefesselten Feinden in qualvollen Stellungen umsäumt die Ufer.


Abb. 307. Statue des Amen-hetep I. (Kairo, Museum).

Die Profanbaukunst hat somit anscheinend seit der memphitischen Zeit Fortschritte gemacht; doch kennen wir die Anlage der memphitischen Paläste nicht genau genug, um Vergleiche anstellen zu können; sonst würden wir wohl merken, daß die

thebanischen Paläste reicher ausgestattet und komplizierter angelegt sind.



Abb. 308.
Kopf eines Osiris-Pfeilers des Thut-mes I.
(Kairo, Museum).

Die Militärbaukunst hat sich in nichts geändert, und dieses Beharren bei den alten Formen läßt sich auch leicht erklären: die Bedingungen der Kriegführung waren seit den alten Zeiten am Nil dieselben geblieben, und die siegreichen Ägypter hatten seit dem Hyksos-Einfall keine so nachhaltige Niederlage erlitten, daß sie daran hätten denken müssen, die Mauern ihrer Städte nach modernen Vorbildern zu erneuern. Daraus darf man nicht etwa den Schluß ziehen, die Pharaonen wären in Syrien nicht auf Festungen gestoßen, die nach neueren Regeln und aus Stein erbaut waren; ein einziger, Ramses III., gefiel sich in der Erinnerung an seine Siege darin, seinen guten Thebanern zu zeigen, was er in Syrien auf seinen Feldzügen gesehen hatte. Vor der Ostfront seines Totentempels in Medînet-Habu zog er eine Zinnenmauer aus Kalkstein in einer Höhe von durchschnittlich 4 m. Diese sollte die Ziegelumwallung der alten ägyptischen Festungen ersetzen. Dahinter läuft ein Wall aus Ziegeln; doch hat das Haupttor genau die Gestalt eines *Migdôl:* zwei Steinbauten fassen zangenartig einen Waffenplatz ein, der durch die Vorsprünge der beiden Seitenmauern nach hinten zu immer enger wird; am Ende schließen sich die beiden Seitengebäude zu einem zwei Stockwerk hohen Bau zusammen, unter dem das Eingangstor hindurchführt (Abb. 279). Die Türme messen ungefähr 22 m Höhe. Die Grundmauern sind abgeböscht, damit die Sappe vom Fuß der Mauer möglichst ferngehalten wurde und die Wurfgeschosse, die der Verteidiger von den Basteien herabschleuderte, auf den Böschungen gegen die Angreifer abprallten. Dies Festungsgebäude ist einzig in seiner Art;



Abb. 309. Königin Isis
(Kairo, Museum).

denn selbst jetzt, nachdem sie mit diesem Beispiel gezeigt hatten, daß sie die Vorbilder nachahmen konnten, kehrten die Architekten wieder zu ihrer alten Festungsbauweise zurück.

Abb. 310. Kopf von einer Statue des Thut-mes III. (Kairo, Museum).

So scheint die ägyptische Baukunst während dieser Jahrhunderte ihrer Blüte alle ihre Talente und ihre ganze Erfindungsgabe auf ein einziges Objekt konzentriert zu haben, auf den Tempel, den sie fortwährend vergrößert und verschönert, ohne dabei einen Unterschied zu machen, ob er für einen Gott bestimmt war, oder ob er dem toten König als Aufenthalt dienen sollte, wenn er der Finsternis seines Grabes überdrüssig war. Nicht mit einem Male gelang es ihnen, das Ideal, das ihnen vorschwebte, zu verwirklichen; auch vermögen wir nicht, Schritt für Schritt die Entwicklung des Tempels bis zu der komplizierten Anlage von Luxor und Medînet-Habu zu verfolgen; zu viele Monumente sind verschwunden. Ich habe oben versucht, einige wenige Typen herauszugreifen, doch wären noch manche andere zu beschreiben. Aber schon das vorhandene Material läßt die reiche Erfindungsgabe der Architekten und die Energie erkennen, mit der sie ihre kühnsten Gedanken in die Wirklichkeit umsetzen. Niemals hat man nach ihnen besser mit Steinmassen operiert; es ist mehr als eitle Ruhmredigkeit, wenn die Könige sich in ihren Inschriften rühmen, Bauwerke aus „ewigen Steinen" errichtet zu haben. Gewiß haben alle diese Baumeister, die wir, ohne ihre Namen zu kennen, bewundern, nicht alle ein gleiches Talent besessen; auch Mittelmäßiges findet sich unter ihren Werken; aber manche von ihnen erweisen sich als geniale Künstler, deren Namen, wenn sie überliefert wären, neben denen der besten Architekten Griechenlands und Roms stehen müßten. Der Tempel



Abb. 311. Thut-mes IV. und seine Mutter (Kairo, Museum).

gehört in der Form, die sie ihm gegeben haben, zu den originellsten und größten Kunstwerken, die nicht nur die Ägypter der thebanischen Dynastien, sondern alle Völker zu allen Zeiten hervorgebracht haben.



Abb. 312. Göttin Sechmet aus Karnak.

B. *Malerei und Bildhauerkunst*

Unzählbar fast, wie die Werke der Baukunst sind auch die der Malerei und Bildhauerkunst; sie folgen einander in ununterbrochener Reihe, so daß wir die Entwicklung einer großen Schule, der thebanischen, wenn auch nicht von Jahr zu Jahr, so doch von Regierung zu Regierung verfolgen können. Bei den andern Schulen sind wir nicht so glücklich, vielleicht mit Ausnahme der abydenischen; für Hermopolis, Memphis und das Delta reichen unsere Kenntnisse noch nicht aus, um die Entwicklung im Einzelnen aufzeigen zu können. Vergleichen wir indessen die feststehenden Ergebnisse und suchen wir sie chronologisch einzuordnen, so können wir ohne Mühe eine Reihe von Tatsachen und Kenntnissen ableiten, die nicht nur für Theben, sondern auch für ganz Ägypten Geltung haben.

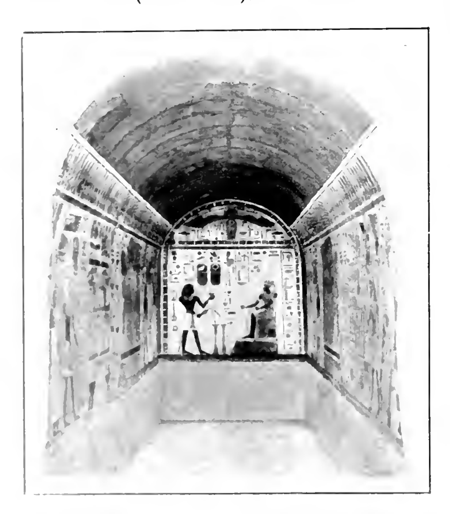
Zunächst haben Prinzipien und Methode der Dekorationskunst einen derartig einschneidenden Wandel durchgemacht, daß es geradezu unmöglich ist, bestimmte Serien von Grabreliefs und -gemälden oder von kriegerischen Szenen aus der zweiten thebanischen Epoche mit ähnlichen Darstellungen aus der zwölften Dynastie oder der memphitischen Zeit zu verwechseln. Die Zeichnung ist ebenso sauber wie früher, die schwarz ausgeführten Skizzen aus dem Grabe des Sethos I. (Abb. 280) und mancher thebanischer Privatgräber (Abb. 281) stehen in nichts hinter den besten Zeichnungen aus den Mastabas von Sakkâra und Gîze zurück. Doch ist infolge der langen Praxis auch die Kühnheit des Künstlers größer geworden, der sich jetzt an kompliziertere Kompositionen und Bewegungen heranwagt, vor denen seine Vorgänger noch zurückschraken. Die Skizzen, welche



Abb. 313. Statue eines Affen (Kairo, Museum).

die mit der Ausschmückung des Grabes von Ramses IV. beauftragten Arbeiter auf Steinostraka entwarfen, zeigen eine Sicherheit des Pinsels und eine Fülle der Gedanken, die geradezu unerschöpflich erscheinen. Wie der König mit der höchsten Schnelligkeit seines Gespannes angreift (Abb. 282), wie er, gravitätisch schreitend, dem Gott einen ganz klein dargestellten Gefangenen vorführt (Abb. 283), wie der Priester im Gebet kniend die Hände zum Himmel hebt (Abb. 284), wie zwei Ringer, ehe sie sich umklammern, einander den besten Griff ablauern (Abb. 285) — überall ist der Strich ebenso weich wie kühn; so ist der Frauenkopf, der mit einigen roten Tönen erhöht ist (Abb. 286), ein Wunder schneller und dabei gelungener Pinselführung, und wenige Maler unserer Zeit hätten in die Windungen der Akrobatin, die zum Luftsprung ansetzt, mehr Wahrheit hineingelegt, wie das Turiner Ostrakon (Abb. 287). Dieselbe Freiheit findet sich auf den vollendeten Gemälden wieder, nur sind hier die Linien sauberer; so die beiden Bürgersleute (Abb. 288) und die musizierenden Priesterinnen (Abb. 289) von Schêch-Abd-el-Kurna und die zwei kleinen Prinzessinnen von El-Amarna, die nackt auf ihren Kissen sitzen und einander so naiv und zärtlich liebkosen (Abb. 290).


Abb. 314.
Einer der Löwen von Gebel-Barkal
(London, Britisches Museum).


Abb. 315. Die Kapelle der Hathor-Kuh
(Kairo, Museum).

Auch die Fertigkeit der Komposition hat sich vervollkommnet und reicht fast an die der Zeichnung heran. Der memphitische Künstler zerlegte eine Acker-

bau- oder Kriegsszene in eine Reihe gleichzeitiger Handlungen, die er in selbständigen Registern übereinander verteilte; auch der thebanische Künstler unter den Ahmessiden verzichtet nicht auf diesen Kunstgriff, ja er gebraucht ihn sogar mit großer Strenge, wenn es sich um religiöse Darstellungen handelt; bei diesen fährt er im Tempel und Grabe fort, sich an die Traditionen der älteren Zeit zu halten. Anders ist es, wenn er von den Darstellungen aus dem Leben der Götter zu denen aus dem bürgerlichen und militärischen Leben kommt; da hat er größere Freiheit; daß er sie benutzen kann, verdankt er zum wesentlichen den ununterbrochenen Fortschritten, die die Malerei seit der vorhergehenden Epoche gemacht hat. Ohne ihre Rolle als Dienerin der Skulptur völlig aufzugeben, hatte sie es gelernt, sich gelegentlich von ihr frei zu machen und auf ihre Mitwirkung zu verzichten. Zu dieser Entwicklung hat, wie ich schon oben hervorgehoben habe, die Beschaffenheit des thebanischen Felsens nicht wenig beigetragen. Er besteht aus sehr feinem Kalkstein, doch sind die Schichten durch eine uralte geologische Verschiebung verlagert, so daß sie sich nicht überall für die Arbeit mit dem Meißel eignen; im Tal der Königsgräber sind sie noch von durchgehend solider Art, in Schêch-Abd-el-Kurna aber zersplittern sie sich nach allen möglichen Richtungen; auch sind dort in den Schichten große Kieselsteine eingeschlossen, die man zunächst entfernen muß, um dann die Lücken durch Kalksteinstücke wieder auszufüllen. Daher begnügen sich die Grabdekorateure in vielen Fällen damit, einfach die ganze Wand mit einem Kalkbelag zu überziehen, der alle Mängel des Grundes

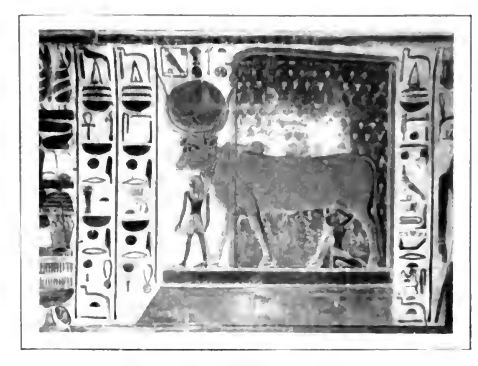


Abb. 316. Relief der Hathor-Kuh (Kairo, Museum).



Abb. 317.
Die Kuh von Dêr-el-bahri (Kairo, Museum).



Abb. 318. Statue des Amen-hetep III. in assyrischer Kleidung.

bedeckt, und dann mit Wasserfarben die Darstellungen darauf zu malen, die sie unter günstigeren Verhältnissen eingemeißelt hätten. Als sie dann merkten, wie geschmeidig es sich mit dem Pinsel arbeiten ließ, emanzipierten sie sich noch mehr als ihre Vorgänger in der zwölften Dynastie von der Skulptur. Zahlreicher werden die Malereien an der Decke des Grabes; zu den früher allein gebräuchlichen Darstellungen und geometrischen Zeichnungen gesellen sich andere, und zwar der Natur entlehnte Motive, Lotossträuße, Stierköpfe, Vögel im Fluge, Hieroglyphengruppen — alles von der glücklichsten Wirkung. Noch aber ist der Respekt vor der Tradition nicht ganz verschwunden: das zeigt sich in der Sitte, die Figuren mit einem dunklen Strich zu umreißen, der an die frühere Reliefwirkung erinnert (Abb. 291). Die Gruppierung wird immer natürlicher; auch macht man sich von dem Zwang der übereinandergesetzten Reihen frei. Wenn nun der Künstler die Arbeiten auf dem Felde darstellen will, kann er, wie wir es heute gewohnt sind, normale perspektivische Verhältnisse anwenden. Wie im Grabe des Necht bringt er die Personen, die bei der Arbeit tätig sind, je nach ihrer Entfernung in größerer oder geringerer Höhe an: der Tote überwacht die Arbeiten; der Pflug ist in Tätigkeit, es folgt die Aussaat, die Schollen werden mit der Hacke zerkleinert, ein Holzfäller arbeitet an einem Baum herum, ein durstiger Taglöhner trinkt einen Schluck aus dem Wasserschlauch (Abb. 292). Er ist noch ungeschickt, der Versuch, und erinnert mehr an Bilder auf chinesischen Windschirmen, als an unsere Landschaftsmalereien; aber es ist immerhin Perspektive, und das angeführte Beispiel ist nicht das einzige dafür; noch manche andere finden sich in den ausgemalten Felsengräbern von Schêch-Âbd-el-Kurna.



Abb. 319. Kolossalgruppe des Amen-hetep III. und der Teje (Kairo, Museum).

Vom Wandgemälde übertrug man selbstverständlich die neue Art der Perspektive auch auf das Relief: man findet Beispiele dafür auf den Pylonen, zwar nicht in Opferdarstellungen, wohl aber in Schlachtenbildern; so zeigt in Luxor und im Ramesseum die ganze Front von oben bis unten nur eine einzige große Komposition, in der die Personen gehen und kommen, ohne daß Hinter- und Vordergrund durch Trennungslinien bezeichnet sind (Abb. 293). Es werden hier keine einheitlichen Handlungen dargestellt, sondern ganze Geschichten spielen sich vor unseren Augen ab, deren einzelne Episoden sich bisweilen vermischen, wie in der Schlacht bei Kadesch die Darstellungen vom Kriegsrat der ägyptischen Generale, von der Meldung der Spione, vom Überfall des Lagers durch die Hettiter, dem Angriff Ramses' II., der Ankunft der Verstärkungen, dem Kampf auf den Steilufern des Orontes und dem Ausfall der Amoriter, der die Trümmer der asiatischen Armee rettete. Da wir die entscheidenden Tatsachen auch aus literarischen Quellen kennen, macht es uns nicht zu viel Mühe, die einzelnen Darstellungen zu interpretieren, aber offen gestanden, hätten wir nur das Gemälde, so würde es uns äußerst schwierig sein, die Reihenfolge der Ereignisse festzustellen und mit Sicherheit zu bestimmen, wie sich die Schlacht entwickelt hat. Der ramessidische Künstler versteht es noch nicht, die entscheidenden Momente der Handlung abzugrenzen und den kritischen Augenblick der Schlacht hervorzuheben; er häuft die einzelnen Ereignisse wie zufällig

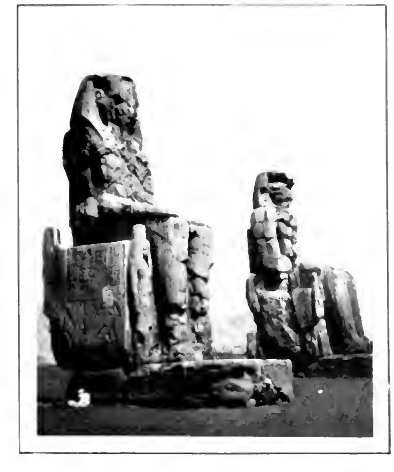


Abb. 320.
Die Memnons-Kolosse von Theben.

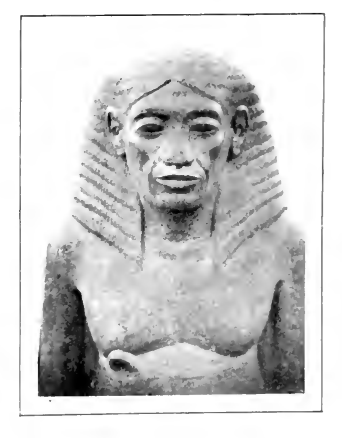


Abb. 321.
Amen-hetep, Sohn des Hapu (Kairo, Museum).

aufeinander, ohne sich groß darum zu bekümmern, ob sie früher oder später fallen, und welchen Einfluß sie auf den endgültigen Ausgang der Schlacht ausüben. Sein Ziel ist vor allem, die Person des Pharao hervorzuheben, und auf ihn die Aufmerksamkeit des Beschauers zu ziehen; daher gruppiert er überall die Nebenpersonen um den König und stellt ihn selbst außerdem größer dar als die andern, um das Auge noch mehr auf ihn zu lenken. Ramses II., wie er auf seinem Kriegswagen steht und mit seinen Pfeilen die fliehenden Asiaten überhäuft, ist in Luxor wie im Rameseum der Mittelpunkt der Darstellung. DerKunstgriff, dem Fürsten übernatürliche Größe zu verleihen, ist zwar an und für sich kindlich, bei einer so großen Darstellung aber, wie es die illustrierte Chronik einer Schlacht ist, bleibt es trotzdem das einzige Mittel, der Dekoration wenigstens einen Schein von Einheitlichkeit zu geben.

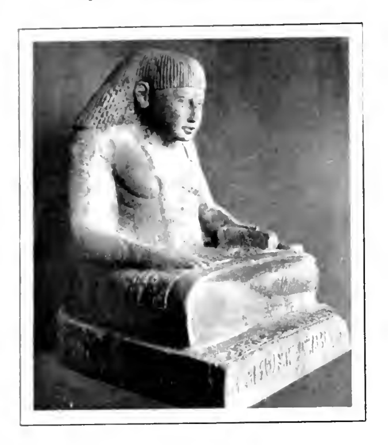


Abb. 322.
Amen-hetep, der hockende Schreiber (Kairo, Museum).

Auf dem Gebiet der Rundplastik sind die Fortschritte weniger deutlich; ja, man war lange der Ansicht, sie gäbe weiter nichts als verschlechterte und degenerierte Kopien memphitischer Vorbilder, denen sie sich eng anschließe. Und in der Tat finden sich in ihr so häufig die künstlerischen Gesetze der Pyramidenzeit wieder, daß man den Eindruck hat, alles sei beim Alten geblieben; geht man jedoch auf das Detail ein, so sieht man bald, daß das Neue vorwiegt. Um bei der stehenden Figur, sei es der Könige oder Privatleute, die die Opfergabe in Empfang nimmt, zu beginnen — sie zeigt die gleiche gerade, energische Haltung wie früher; wie früher ist ein Fuß vorgestellt, doch



Abb. 323.
Sen-nefer mit Frau und Tochter (Kairo, Museum).

während früher die Hände leer waren oder nur ein Stück Stab oder ein Tuch umschlossen, tragen sie jetzt Embleme von gewaltigen Dimensionen, und zwar mit Vorliebe heilige Abzeichen, kräftige Lanzen, die mit dem Menschen- oder Tierkopfe eines Gottes geschmückt sind. Manchmal ist es nur eine, hin und wieder jedoch sind es zwei solcher Götterlanzen (Abb. 294); das untere Ende steht auf dem Boden, die Köpfe an dem oberen Ende schließen dann rechts und links das Gesicht der Figur wie mit einem Rahmen ein. Die Gruppen von zwei sitzenden Personen oder die beliebten Triaden, die fast stets an einem Rückenpfeiler lehnen (so Ramses II. zwischen Amon und Mut [Abb. 295]), sind ganz im Stil der früheren Zeiten gearbeitet; dagegen finden sich bei den Standbildern einzelner Personen beträchtliche Abweichungen: sie begnügen sich nicht mehr, die rechte Faust gegen die Brust zu legen, sondern müssen darin irgend einen Gegenstand halten, einen Krummstab, wie ihn die Statuen des Osiris zu tragen pflegen, eine Geißel, einen Holzstab; die Frauen tragen meist ein Tuch, eine Blume oder ein Sistrum. Der Typ der



Abb. 324. Kopf eines Mannes (Kairo, Museum).



Abb. 325.
Rumpf und Kopf einer Frau (Kairo, Museum).

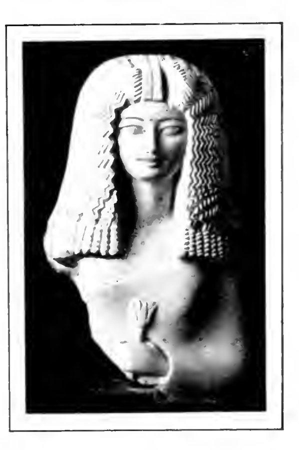


Abb. 326.
Von Mond gefundene Statuette (Kairo, Museum).

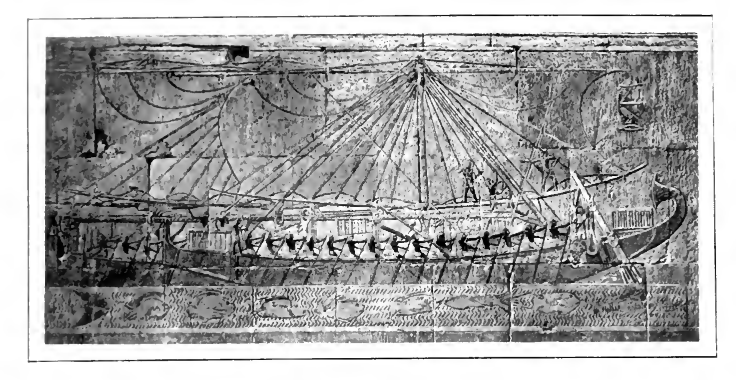


Abb. 327. Die ägyptische Flotte in Dêr-el-bahri.

hockenden und knienden Statue ist sehr beliebt geworden, sie trägt einen Altar, einen Naos, eine Triade (Abb. 297) oder eine Götterstatue (Abb. 296) vor sich; bei einem Beispiel (Abb. 299) soll ein Schnurknäuel, auf dem der Kopf eines Widders sitzt, die dargestellte Person als Feldmesser charakterisieren. Außerdem finden sich häufig andere Typen, die wir bis jetzt aus den früheren Epochen noch nicht kennen, wie den Mann, der beim Sitzen das eine Bein unterschlägt, das andere hochstellt (Abb. 298), oder den König, der sich vor dem Gott auf die Knie geworfen hat und irgend ein Kultobjekt oder eine Opfergabe, z. B. einen Altar, ein Gefäß, eine heilige Barke, vor sich herschiebt (Abb. 300). Auch werden jetzt Gruppen, die früher nur als Reliefs existierten, von der Mauer losgelöst und plastisch in Stein nachgebildet: so steht der König zwischen Horus und Seth, die ihn mit dem Wasser des Lebens übergießen, der König führt dem Gott einen gefesselten Barbaren vor, und sein Löwe neben ihm verschlingt einen Gefangenen, ein Schreiber liest hockend in seinem Buche, während ihm auf dem Nacken ein kleiner Affe, das heilige Tier des Gottes Thoth, sitzt; ein Mann,

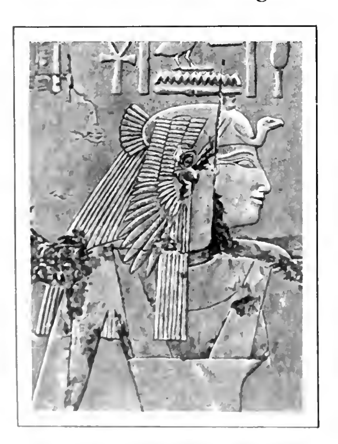


Abb. 328.
Die Königin Ah-mes in Dêr-el-bahri.

dem die Erziehung eines Kindes des Königs anvertraut ist, drückt auf dem Boden hockend das Kind an seine Brust. Bei den Gruppen gefangener Asiaten und Neger, die Rücken an Rücken zusammengebunden sind, erweckt der Realismus der Ausführung unser höchstes Erstaunen, doch streift er bisweilen an Karikatur (Abb. 302). Auch Tiere werden figürlich dargestellt, z. B. die Hathor-Kuh und die Schlange Meret-seger, die den König unter ihren Schutz genommen haben (Abb. 301). Alles dies ist aus Stein gearbeitet, oft in Lebensgröße; es zeugt von einer Phantasie und Gewandtheit, die wir in der zweiten thebanischen Epoche nicht vermutet hätten.

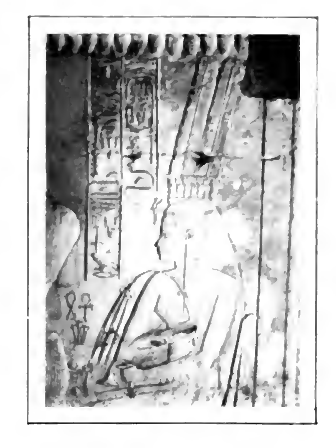


Abb. 329. Die Königin Teje in Schêch-Abd-el-Kurna.

Holz liebte man weniger als früher für Statuen, mit Ausnahme der eigentlichen Kultbilder, von denen jedoch nur Fragmente auf uns gekommen sind; regelmäßig aber verwandte man es für die Statuetten, die in den Gräbern der Kleinbürger die Stelle der *Ka*-Statuen vertraten, und daneben für bestimmte kunstgewerbliche Gegenstände, für die man die menschliche Figur zu benutzen pflegte, wie für die Sklavenfiguren mit Schminknäpfchen; hierbei finden sich recht viele neue Formen: kriegsgefangene Sklaven krümmen sich unter der Last eines Sackes oder eines Kruges (Abb. 303 und 304), Kinder pflücken Blumen, Mädchen stoßen im Schwimmen eine Ente oder Gans vor sich her. Die gleiche Abwechslung herrscht in der Verwendung des Metalls, aber die meisten Silber- und Goldstatuen sind verschwunden, es gibt nur noch ganz wenige Bronzefiguren. Wir sehen also, daß sich die Rundplastik in Stein, Holz und Metall nach allen Richtungen hin entwickelt



Abb. 330. Kopf von einer Statuette der Königin Teje. (Kairo, Museum).

hat; weit entfernt, der Plastik der früheren Zeiten nachzustehen, übertrifft sie diese noch hinsichtlich des Reichtums der Motive und kommt auch an Schönheit der Ausführung recht oft an sie heran.



Abb. 331.
Statuette des Amen-hetep IV.
(Paris, Louvre).

Die ersten Monumente, die wir aus der Zeit der Ahmessiden besitzen, bewahren noch ziemlich getreu den Stil der früheren Schulen. Dazu gehören vor allem die Figur der Königin Teti-scheri (Abb. 305) und die beiden Statuen des Amenhetep I. in Turin und Kairo. Die Turiner Statue (Abb. 306) aus weißem Kalkstein ist ganz prachtvoll erhalten. Sie zeigt den König in Vorderansicht sitzend, wie es die Etikette vorschrieb. Man würde es für ein Werk der zwölften Dynastie halten, würde man nicht durch den Namen in den Königskartuschen eines anderen belehrt. Die Kairener Statue (Abb. 307) ist verstümmelt, doch sind Kopf und Brust intakt; hier ist der König mit den Abzeichen des Gottes Tenen dargestellt. Auch die Fleischteile waren bemalt. Es ist dieselbe Feinheit der Arbeit wie bei den Werken der alten memphitischen Schulen. Doch daneben findet sich die für die thebanische Schule charakteristische Entschlossenheit des Stils und Kraft der Haltung. Als treffendes Beispiel dieses Übergangsstils führe ich den Kopf eines Osiris-Pfeilers an, den Thutmes I. in dem Obeliskenhof von Karnak errichtete — er befindet sich heute in Kairo. Mit seiner roten Bemalung, die noch erhalten ist, macht er einen ungemein lebendigen Eindruck, dem auch der Verlust der Krone keinen Abbruch tut (Abb. 308). Der König scheint selbst den Besucher zu bewillkommnen. Die Rundung seines Antlitzes, der lachende Ausdruck seiner Augen, die Grübchen in seinen Wangen und der liebenswürdige Zug um seinen Mund erinnern stark an die Gesichtszüge der Statue des



Abb. 332.
Kopf von einer Kanope des Amen-hetep IV.
(Kairo, Museum).

Sen-wosret aus Lischt. Doch bemerken wir daneben noch eine Sicherheit der Meißelführung und eine Individualisierung im Ausdruck, die jener abgehen. Als die königliche Werkstatt erst einmal reorganisiert war, bewirkte es die Fülle der Aufträge, daß alle ihre seit dem Einfall der Hyksos schlummernden Fähigkeiten mit einem Male wieder wach wurden; neue gesellten sich, wie ich glaube, unter dem Einfluß provinzieller Kunst zu den vorhandenen. Denn die thebanischen Künstler hätten allein nicht ausgereicht, die unzähligen Denkmäler, Tempel und Gräber zu dekorieren; man mußte Künstler aus der Provinz hinzuziehen; so kam es, daß auch manches von den heimischen Traditionen und dem Temperament jener in die thebanische Kunst überging. So erweitert, teilte sich diese Schule in mehrere Zweige, von denen jeder bald genug seine besondere Eigenart annahm. So möchte ich z. B. einer und derselben Schule, deren Sitz Karnak sein mochte, eine ganze Anzahl von Königsstatuen in Turin zuweisen und außerdem andere Statuen, die erst jüngst aus der *Abwurfgrube* ans Licht gekommen sind, wie die Figur der Königin Isis, des Thut-mes III. und des Sen-mut. Die Statuette der Isis (Abb. 309) zeigt uns das älteste Beispiel für

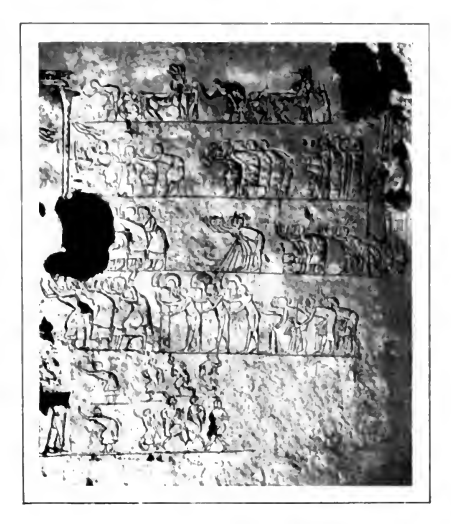


Abb. 333.
Wand aus einem Grab von El-Amarna.



Abb. 334. Amen-hetep IV. und die Königin (Berlin, Kgl. Museen).

den Gesichtstyp, der bei den Ahmessiden drei Generationen lang vorherrschte: Nase gekrümmt, Augen weit geöffnet und vorstehend, Mund fleischig, Antlitz rund. Die schwere Perücke, die ihr Haupt einschachtelt, war gerade nicht geeignet, dem Bildhauer seine Aufgabe zu erleichtern. Doch ist es ihm gelungen, die häßliche Wirkung zu verbergen. Die Statue des Thutmes III. aus feinem Schiefer gleicht im Gesichtsausdruck ganz der seiner Mutter Isis, nur ist die Arbeit weicher (Abb. 310). Die Feinheit der Modellierung vermag keine Abbildung wiederzugeben. Mit ungewöhnlichem Geschick ist unter der Haut das Spiel der Muskeln angedeutet. Der andauernde Wechsel von Licht und Schatten, läßt, wenn wir um die Figur herumgehen, ihre Züge jeden



Abb. 335.
Amen-hetep IV. und die Königin mit ihren Töchtern (Berlin, Kgl. Museen).

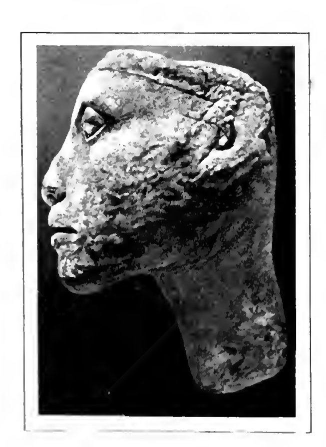


Abb. 336.
Abguß vom Kopf des Amen-hetep IV. (Kairo, Museum).

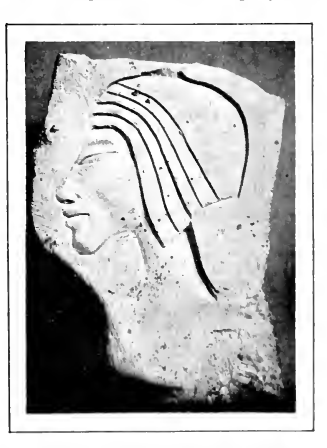


Abb. 337. Reliefskizze zum Porträt einer Persönlichkeit der Zeit des Amen-hetep IV. (Berlin, Kgl. Museen).

Augenblick einen andern Ausdruck annehmen. Auch die knienden Statuen des Amen-hetep II. beim Wein- oder Wasseropfer fallen nicht aus dieser Serie heraus, obwohl sie nicht so individuell gearbeitet sind, wie der vorher erwähnte Thut-mes III. Auch der Doppelfigur des Thut-mes IV. und seiner Mutter fehlt es nicht an natürlicher Grazie (Abb. 311). Bei all diesen Werken ist die Arbeit die gleiche; also gehen sie auch aus demselben Atelier hervor. Auch die Gruppe der kleinen Prinzessin Nefru-Re und ihres Vormunds Sen-mut möchte ich zu den Werken dieser Schule rechnen. Die freimütige Miene, mit der dieser gute Sen-mut das Kind hält, und die vertrauensvolle Hingebung, mit der sich das Kind an seine Brust schmiegt, haben auch nicht ein bischen Konventionelles an sich. Diese Natürlichlichkeit der Bewegung paßt gut zu der sinnigen Anmut des Ausdrucks und dem Lächeln, das die Augen und die kräftigen Lippen belebt. Übrigens haben wir in dieser Reihe auch den direkten Beweis dafür, daß die Thebaner wie die Memphiten den größten Nachdruck auf die Porträtähnlichkeit legten. Zwar hat sich die Mumie des Thut-mes III. seit dem Altertum ziemlich verändert. Das Gesicht ist bei der Balsamierung zusammengeschrumpft, die Augen sind eingesunken, das Fleisch ist eingefallen, die Nase stark verletzt, die Haut fahl geworden. So mag er jetzt ganz anders aussehen als einst im Leben. Doch bei aller Veränderung der Oberfläche ist der Untergrund derselbe geblieben. Vergleichen wir damit die



Abb. 338.
Amon - Büste aus Karnak.

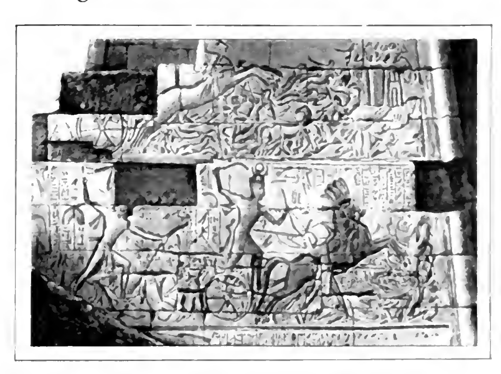


Abb. 339. Siegesrelief des Sethos I. in Karnak.

Statue, so müssen wir zugeben, daß sie porträtähnlich ist, ja weit mehr als die Mumie vermag sie es, einen Eindruck von dem Manne zu geben, da sie noch das Leben bewahrt, dem der Künstler Ausdruck verliehen hat.

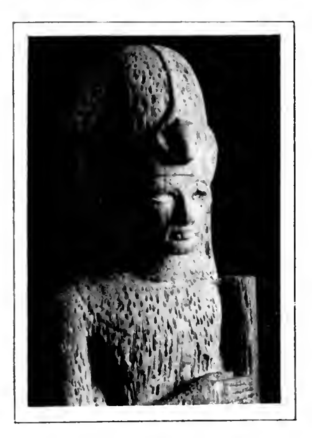


Abb. 340. Statuettenfragment aus versteinertem Holz (Kairo, Museum).

Es wäre merkwürdig, wenn Künstler, die in der Darstellung der menschlichen Figur eine solche Fertigkeit erlangt haben, ihre alte Geschicklichkeit, Tiergestalten wiederzugeben, eingebüßt hätten. Tiere, wie der Löwe und der nach ihm gebildete Sphinx, der Widder, der Affe (Abb. 313), der Falke, der Geier, geben dem thebanischen Künstler Stoff für wunderbare Kunstwerke. Nehme man, was man wolle, den Sphinx der Hat-schepsut in Rom, den Sphinx des Thut-mes III. in Kairo, Sphinxe mit Falken- oder Widderköpfen, Widder, Stand- und Sitzbilder der löwenköpfigen Göttin Sechmet (Abb. 312) — alle zeigen die Kunst, Glieder verschiedenster Wesen zu einem Körper zu vereinen, in unübertrefflicher Vollendung. Die Löwen des Amen-hetep III. in Gebel-Barkal (Abb. 314) überraschen durch den Adel ihrer Haltung und die Lebenswahrheit des Gesichtsausdrucks, was den Löwen griechischer und römischer Bildhauer regelmäßig abgeht. Sie sind in den königlichen Ateliers angefertigt. Diesen mag auch jenes Bild von Amen-hetep II. entstammen, der sich an den geschwollenen Hals der Totengöttin Meret-seger lehnt, die ihn beschützt; es ist eine kleinliche, langweilige Arbeit, die schlecht und recht die Illustration für eine mythologische Anschauung liefert; von Kunst kann dabei nicht die Rede sein. Ganz anders aber liegt der Fall bei dem Standbild der Kuh, das Naville in Dêr-el-bahri in einer nahezu unversehrten Kapelle entdeckte (Abb. 315); es kommt dem,

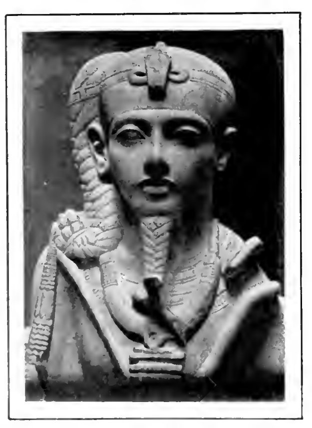


Abb. 341. Chons-Büste (Kairo, Museum).

was Griechenland und Rom als das Beste in dieser Art hervorgebracht haben, zum mindesten gleich, ja, man muß durch all die Jahrhunderte bis zu den großen Tierdarstellern unserer Zeit hinabsteigen, um Werke von ähnlicher Lebenswahrheit zu finden. Zwar ist sie von mystischen Emblemen umgeben, wie dem Kopfschmuck mit der Sonnenscheibe und den Federn, der ihr das Haupt belastet, und den zwei Lotosbüscheln, die neben ihren Füßen dem Boden entsprießen und an ihren Schultern emporragen (Abb. 317); verehrten doch die Gläubigen in ihr jene Hathor, die, am Rande des Westsumpfes wohnend, die Verstorbenen in Empfang nimmt, um sie in das Leben im Jenseits einzuführen. Doch ist es dem Bildhauer gelungen, diesen ganzen religiösen Apparat auf seinen einfachsten Ausdruck zurückzuführen. Möglicherweise rührt auch das Motiv selbst von ihm her oder besser die Loslösung des Motives vom Relief (Abb. 316) und seine Umsetzung in die Rundplastik. Seine Göttin ist nicht die konventionelle Kuh, für deren Arbeit er ältere Vorbilder hatte; seine Kuh ist eine individuelle Kuh, für die er sich sein Vorbild aus den schönsten Tieren der Tempelherde wählte. Trotz ihres Aufputzes und trotz des Pharao, den sie beschützt, erkennen wir in ihr unser gutmütiges Milchtier wieder mit all seiner Sanftmut, Kraft, Stärke und Natürlichkeit. Der Künstler gibt, begeistert von ihrer Schönheit, mit aller Liebe die Erhebungen der Kruppe und der Flanken wieder; man fühlt fast, wie die Haut unter den schmeichelnden Strahlen der Sonne bebt. Auch hat er sich bei der Behandlung des Kopfes technischer Kunstgriffe bedient, die meiner Kenntnis nach hier zum ersten Male erscheinen: Nasenlöcher und Wangen sind mit einer feinen Denteline oder der Raspel behandelt; die leichten Furchen, die diese Werkzeuge auf der Haut hinterlassen, geben aufs feinste die Schauer wieder, die



Abb. 342.
Die sogenannte Teje
(Kairo, Museum).

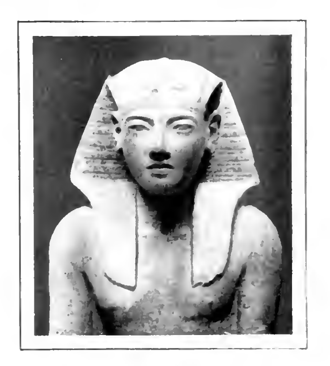


Abb. 343.
Tut-anch-Amon.

andauernd über ihr Antlitz spielen. Das heißt, dem Stein Leben einhauchen! Die Nüstern weiten sich mit den Atemzügen, die



Abb. 344. Kopf einer Statue des Har-em-heb (Kairo, Museum).

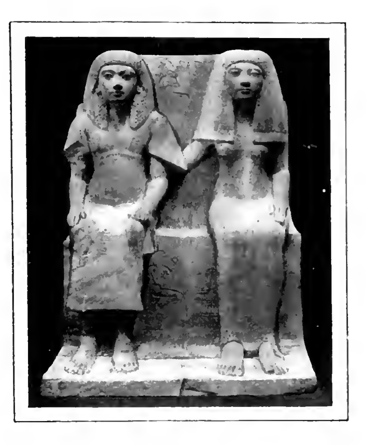


Abb. 345. Zaj und Naja (Kairo, Museum).

Augen blicken halb traumverloren mit einem Ausdruck gutmütiger Lässigkeit und Zerstreutheit. Die Figur des Königs geht nicht über mittelmäßige Arbeit hinaus; trotzdem aber möchte ich die Gruppe in ihrer Gesamtwirkung für das Schönste halten, was die thebanische Schule unter den Ahmessiden hervorgebracht hat.



Abb. 346. Amon und Mut (Kairo, Museum).

Die zerstörte Statue des Amenhetep III. in assyrischer Kleidung ist nur eine Kuriosität ohne künstlerischen Wert (Abb. 318). Bei der Kolossalgruppe des Amen-hetep III. und der Königin Teje im Kairener Museum (Abb. 319) müssen wir die Bewältigung der technischen Schwierigkeiten bewundern; das ist aber auch alles, ihr einziger Vorzug ist ihre gewaltige Größe. Derselbe König hat vor den Eingang seines Totentempels auf dem linken Ufer von Theben die beiden Kolossalfiguren aus rotem Sandstein setzen lassen, die als Memnons-Kolosse bekannt sind; sie messen

jede 16 m in der Höhe (Abb. 320). Zwar sind sie korrekt gearbeitet mit besonders liebevoller Ausführung des Details; verstümmelt aber, wie sie sind, wirken sie vor allem durch ihre Masse; man verwundert sich mehr über ihre isolierte Lage inmitten der grünen Felder, als daß man ihre Schönheit bewundert.

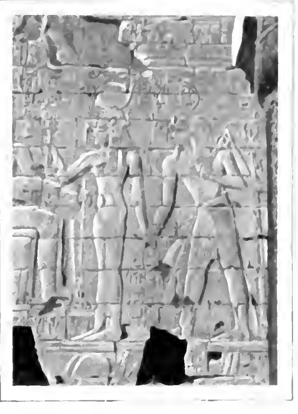


Abb. 347.
Relief des Sethos I. in Karnak.

Von den Arbeiten der privaten Ateliers mögen wir weniger kennen als von denen der königlichen; doch soviel können wir immerhin sehen, daß sie auf keinen Fall hinter ihnen zurückstehen. Der Hohepriester Amen-hetep, Sohn des Hapu, ist eine recht gute Arbeit, wenn auch ptolemäische Überarbeitung seinen Gesichtsausdruck verändert hat (Abb. 321). Der gleichnamige hockende Schreiber (Abb. 322) ist ein gutes Beispiel für die Bearbeitung, die dieser Typ nach der neuen Mode erfuhr. Oder um die schwarze Granitgruppe aus Karnak herauszugreifen (Abb. 323), die den Hausherrn und seine Gattin nebeneinander sitzend, ihr Kind zwischen beiden stehend zeigt; es ist eine thebanische Aristokratenfamilie, gewichtig in den Formen und nichtssagend in ihrem Gesichtsausdruck. Sen-nefer ist mit sich äußerst zufrieden, und er hat auch allen Grund dazu: ist er doch Leiter des thebanischen Gaus, trägt er doch um seinen Hals die vierfache Halskette und auf seiner Brust die zwei Bullen, die seinen Rang bezeichnen; hat doch seine Gattin den König nähren dürfen; und ihre Tochter scheint eine gute Partie gemacht zu haben. Dem Künstler ist es gelungen, den Ausdruck selbstzufriedener Eitelkeit, der das Wesen dieser Personen ausmacht, in dem Stein zum Ausdruck zu bringen; vielleicht hat er auch ein wenig Ironie mit hineingelegt. Die Ausführung ist knapp und klar, einzig und allein

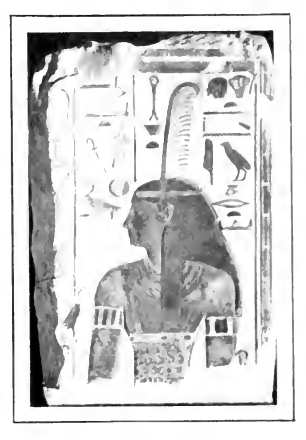


Abb. 348.
Ausgemaltes Relief aus dem Grabe des Sethos I.

in der zu symmetrischen Art, auf dem Leib die Falten, die das Alter und das behagliche Leben zurückgelassen haben, zu kennzeichnen, verrät sich konventionelle Arbeit.

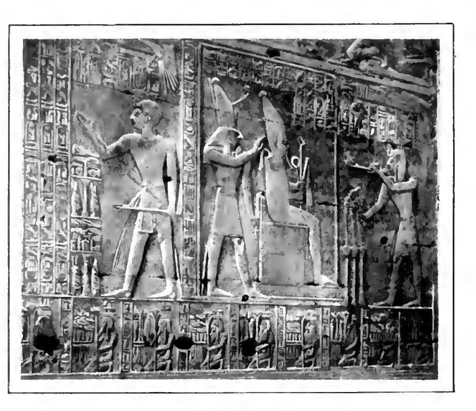


Abb. 349. Relief vom Memnonium des Sethos I. in Abydos.

Von einer anderen Gruppe aus der Zeit der Ahmessiden sind uns leider nur einzelne Stücke erhalten; sie stammen aus Schêch-Abd-el-Kurna. Vom Mann ist nur der Kopf (Abb. 324) übrig geblieben, der sogar Nase, Kinn und einen Teil des Mundes eingebüßt hat; dagegen ist seine Gattin weniger beschädigt (Abb. 325). Trotz des Verlustes der Nase ist ihr Antlitz von einem wunderbaren Reiz; so die niedrige, unter der Perücke fast verschwindende Stirn, die schmalen, an den Schläfen etwas hochgezogenen Augen, die etwas vortretenden Backen, und der schmale Mund mit den beiden Grübchen. Mantel und Kleid, die sie in zierlichen Falten umhüllen, lassen einen Arm von reizender Rundung frei, und, sich eng den Formen ihres Körpers anschmiegend, lassen sie unter der Hülle kräftige Hüften, eine schlanke Taille, einen zierlich gerundeten und wohlgebildeten Busen und einen zarten, aber doch festen Leib ahnen. Die Einzelheiten der Kleidung und der Perücke, die ausgemalt waren, sind verschwunden. Doch geblieben ist der wunderbare gelbliche Ton des Materials, aus dem sie gearbeitet sind, eines festen kristallinischen Kalksteins, der fast dem Alabaster gleichkommt.



Abb. 350. Sethos I. in Abydos.

Die halb lebensgroße Büste eines unbekannten Mädchens, die Mond im Jahre 1906 fand (Abb. 326), zeigt dieselbe Haltung und eine ähnliche Kleidung aus durchscheinendem Leinen.



Abb. 351.
Prinz Ramses, der spätere Ramses II., in Abydos.

In der linken Hand, die von dem Gewand freigelassen wird, drückt sie eine Lotosblüte an ihren Busen. Die Büste hat noch nicht ihren vollen Umfang. Die Wölbung der Brust ist so zart, daß sich kaum das Kleid bauscht. Mit großem Geschick gibt der Künstler das erste Aufblühen des Mädchens zum Weibe wieder. Die diskrete Art, mit der er unter der Hülle des Gewandes die noch zarten Reize andeutet, ist die eines Meisters allerersten Grades. Auch die Perücke ordnete er so genial, daß sie das Gesicht einrahmt und noch mehr zur Geltung bringt, anstatt es, wie sonst, zu erdrücken. Das Antlitz wechselt den Ausdruck, ja, scheint sogar verschiedenen Jahrhunderten anzugehören, je nach dem Winkel, unter dem man es betrachtet. Von vorn gesehen ist es rund und voll, jedoch ohne Fülle und Schlaffheit; ein nettes Mädchen aus Theben von hübscher aber gewöhnlicher Natur und Miene. Von der Seite aber, von der Perücke wie von zwei langen Ringellocken, die auf die Schulter herabfallen, eingerahmt, bekommt es einen feinen Ausdruck von Malice und Eigensinn, der uns bei einem Ägypter verwundert. Eher würde man meinen, es sei das Bild einer modernen Schönheit, die, sei es Laune oder höchste Koketterie, ihre Haare und Kleidung dem Vorbild der alten Ägypterinnen angepaßt hat.



Abb. 352. Sethos I. und die drei Göttinnen im Memnonium zu Abydos.

Der Rundplastik stand an Intensität die Kunst des Reliefs keineswegs nach. Bei der Ausschmückung der zahlreichen Tempel allerdings, die damals in Theben und in den Provinzen gebaut wurden, ließ die Priesterschaft, was die Kultformen anbelangt, nicht viele Neuerungen zu;

Opferszenen und Kultbilder sind fast dieselben wie in den früheren Epochen. Nur scheinen sie enger zu stehen und zahlreicher geworden zu sein; mehrere unter ihnen, wie die Bilder von der Anbetung und der Prozession der heiligen Barke, sind vielleicht jüngerer Komposition, wenigstens glaubt man weniger Härte zu bemerken als ehemals und eine abwechslungsreichere Fülle von Nebenfiguren. Im großen und ganzen jedoch bleibt die dogmatische Steifheit bestehen; wir bewundern an ihnen ja auch nicht die Stärke der Bewegung oder die Anordnung der Figuren, sondern die korrekte Linienführung und die unübertreffliche Modellierung; in Karnak das gleiche wie in Dêr-el-bahri: die Reliefs des Thut-mes, der Hat-schepsut und der Amen-hetep's sind Meisterwerke feiner Gravierung und harmonischer Farbengebung. Da wird in Dêr-el-bahri die Königin Ah-mes, deren Schwangerschaft den Höhepunkt erreicht hat, von den Schutzgottheiten der Wöchnerinnen zu ihrem Schmerzensbett geführt. Der Zug schmerzhafter Ermattung in ihrem Gesicht und der Ausdruck völliger Auflösung machen aus dem Relief ein Stück der allerfeinsten Bildhauerkunst (Abb. 328). Neben einer Episode von so zarter Wirkung steht die überaus amüsante Darstellung der Expedition nach Punt (Abb. 327). Der Künstler begnügte sich nicht damit, in großen Zügen das Bild einer ägyptischen Flotte auf der Reise zu geben, er malt mit allen Einzelheiten die lokale Szenerie aus, die kegelförmigen Pfahlbauten über dem Überschwemmungsniveau, die reichlich starken Frauen, die Giraffen, die Affen und die Fische mit ihren bizarren Formen. Wenn, wie ich vermute, dieses Kalksteinrelief einer maritimen Epopöe wirklich aus demselben Atelier stammt wie die Hathor-Kuh, so brauchen wir uns nicht weiter über die Meisterschaft der Arbeit zu wundern.



Abb. 353.
Sethos II. in seinem Grabe.

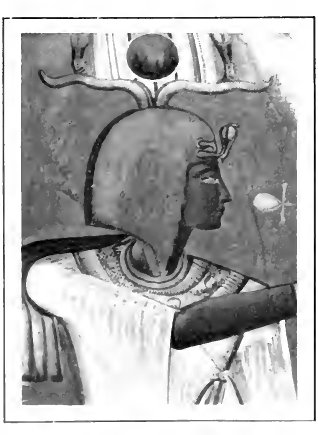


Abb. 354. Si-Ptah Mer-en-Ptah in seinem Grabe.

Nicht so geschickt entledigten sich die Bildhauer von Karnak ihrer Aufgabe, den Triumph, den Amen-hetep II. bei seiner Rückkehr aus Syrien feierte, zu schildern; sie wußten aus ihrem Thema nur eine Reihe von Bildchen zu gestalten, die zwar ganz geschickt, aber ohne Anmut und Originalität zusammengestellt sind.

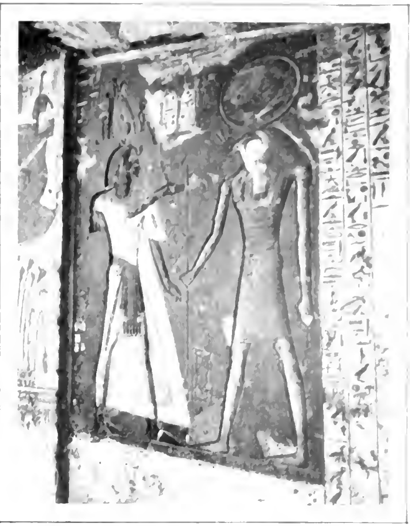


Abb. 355. Szene aus dem Grab des Si-Ptah Mer-en-Ptah.

Von den Reliefs der Privatateliers übertreffen gar manche noch die des königlichen Ateliers; die Gräber von Schêch-Abd-el-Kurna zählen unter ihre Malereien und Reliefs die schönsten der 18. Dynastie. Der weiche und geschmeidige Kalkstein des Randgebirges eignete sich für alle Feinheiten, ja alle Launen des Meißels; diesem Material haben es die Künstler des Amen-hetep III. zu verdanken, daß sie eine Virtuosität erreicht haben, in der sie ihre memphitischen Vorgänger weit übertreffen; zugleich ist auch die Anordnung der Darstellungen bei ihnen viel abwechslungsreicher. Die Felsengräber des Hui, des Cha-em-hêt und einiger zwanzig anderer Personen, ausgeraubt, verstümmelt und zerschlagen, wie sie sind, umschließen doch noch Reliefs, die ich unter die schönsten ägyptischen rechne, vielleicht sogar die schönsten. Der Schnitt



Abb. 356. Der kämpfende Sesostris aus Abu-Simbel.

ist voll, lang und kühn geführt, die Zeichnung flott und frisch; man glaubt, Amen-hetep III., die Königin Teje (Abb. 329) und Hui selbst vor sich zu sehen. In der Folgezeit arbeitet man gelegentlich gleich gut — besser nie.



Abb. 357.
Eine der Töchter des Ramses II.
(Kairo, Museum).

Doch plötzlich, gerade als Theben auf dem Höhepunkt seiner Macht ist, wird die Existenz der thebanischen Schule durch die törichte, halb politische, halb religiöse Reformation von Amen-hetep IV. erheblich gefährdet; an ihre Stelle sucht er eine lokale Schule mit ganz abweichenden Traditionen zu setzen, die er aus ihrer langen Vergessenheit erweckte; und doch wäre es ihm leicht gewesen, das ganze künstlerische Personal von Karnak oder wenigstens einen Teil beim Wechsel seiner Hauptstadt nach El-Amarna mitzunehmen; die Leute, die für seinen Vater so tüchtig gearbeitet hatten, hatten inzwischen nichts an Frische eingebüßt: das kleine Porträt der Teje in Kairo (Abb. 330) oder seine eigene Statuette, die sich jetzt im Louvre befindet (Abb. 331), werden nur noch von den wunderbaren Köpfen seiner Kanopen (Abb. 332) erreicht; und die Künstler, die das Grab seines Veziers Rê-mes ausschmückten, stehen denjenigen vom Grabe des Hui nicht nach, wenn es nicht gar dieselben sind. Die Künstler von El-Amarna fassen die Arbeit auf eine ganz andere Manier an als die Thebaner, und dabei sind sie reichlich ungeschickt. Ihre Art zu arbeiten, ist eine ganz rückständige; es ist diejenige Methode, die in der größten Stadt dieser Gegend, Hermopolis, lebendig war, und deren Entwicklung seit der 12. Dynastie die Felsengräber von Beni-Hassan zeigen. Man braucht die Werke der beiden Epochen nur nebeneinander zu halten, um sofort zu erkennen, daß es dieselbe Schulung, dieselbe Praxis ist. In beiden ist die Zeichnung der einzelnen Figur



Abb. 358.
Alabasterstatue des Ramses II.
(Turin, Museum).

oft recht ungeschickt, aber ihre Anordnung und Gruppierung ist eine gute; sie handeln, ja sie sprudeln von Bewegung und Leben über. Die Darstellungen werden durchweg dem Leben entnommen, dessen wichtigere Begebenheiten sie aufzeichnen, und dies mit einer Verve, die von allen konventionellen Zügen frei ist. Ohne Zweifel hat die hermopolitanische Schule seit der 12. Dynastie Fortschritte gemacht, besonders in der Komposition; während die Künstler von Beni-Hassan ihre Ringerszenen symmetrisch in einzelne Paare zerlegen, wirbeln ihre Nachfolger in El-Amarna die Personen wild durcheinander. Einzelne Bilder zeigen den König, wie er in Begleitung der Königin und einer seiner Töchter zum Gebet zum Tempel des Sonnengottes Iten fährt; oder er befiehlt einen seiner Günstlinge zu sich ins Palais, um ihm zum Lohn für seine Dienste goldene Ketten vom hohen Balkon zuzureichen. Auch die Prinzessinnen-Töchter, die an dem Schauspiel ihren Spaß haben, werfen ihm mit naiver Gebärde solche Ketten herab. Hinter dem Gefeierten ergötzen sich seine Diener an Luftsprüngen und Kapriolen, um so ihrer sozialen Stellung und Bildung entsprechend ihre Freude über die Dekorierung ihres Herrn zu bezeugen (Abb. 333). Aus dem Leben des Pharao werden Intimitäten dargestellt, die die thebanischen Künstler niemals zu geben gewagt hätten! Der König sitzt mit seinen Angehörigen bei Tisch: alle sind eifrig damit beschäftigt, an Knochen herumzuknabbern. Oder



Abb. 359.
Replik der Turiner Statue des Ramses II.
(Kairo, Museum).

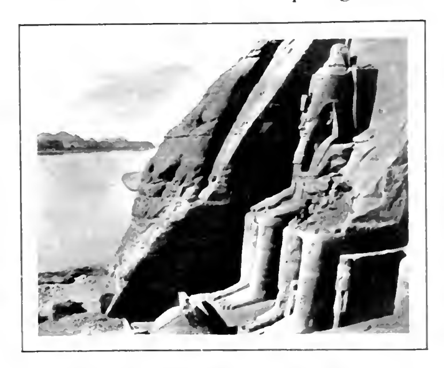


Abb. 360. Die zwei südlichen Kolossalfiguren von Abu-Simbel.

er hält sich im Harem auf und spielt mit seinen kleinen Töchtern (Abb. 335), wobei ihn die Königin an einem Blumenbukett riechen läßt (Abb. 334). Oder sie sitzt auf den Knien ihres Gatten und schmiegt sich zärtlich an ihn, während ihre Kinder nackt in der Unschuld ihrer Jugend vor den Eltern auf Kissen sitzend einander liebkosen (vergl. Abb. 290). Zwar finden sich ähnliche Motive auch sonst, aber zur Würde sakramentaler Handlungen erhoben und dementsprechend arrangiert; was in El-Amarna neu hinzukommt, ist der Realismus, mit dem solche Szenen behandelt werden. Daß diese Künstler noch mehr als die thebanischen nach der Natur arbeiten, sieht man an Gesichtsmasken, die sie abnahmen (Abb. 336), an ihren Pinsel- und Meißelstudien (Abb. 337), von denen noch einige erhalten sind, und schließlich an der Art, wie sie die Gestalt des Herrschers wiedergeben. Während die thebanischen Künstler die Figur des Königs idealisierten, geben jene sie genau so wieder, wie sie sie sehen: Stirn niedrig, Gesicht vorgestreckt, Kinn spitz, Hals mager, Bauch aufgedunsen, Arme und Beine dünn; so liebte er es; daher ließen sich auch die Leute aus seiner Umgebung in der Absicht, ihrem Herrn zu schmeicheln, auf diese Weise abbilden, um ihm womöglich körperlich zu gleichen. Der Stil, der aus all diesen Tendenzen resultierte, war recht eigenartig, wenn er auch mit dem allgemeinen ägyptischen Stil mehr, als man gewöhnlich behauptet, gemein hatte und vor allem gar nicht so wunderlich war, wie man in der Regel annimmt: wie der Kult des Sonnengottes Iten nichts weiter ist als ein alter Kult, den man unvermittelt zum Staatskult erhoben hat, um ihn gegen den übermächtig werdenden Amon auszuspielen, so ist auch die Künstlerschule von El-Amarna nur eine alte lokale Schule, die der Wille des Königs aus ihrer Verborgenheit herausriß und zum Hofatelier erhob.



Abb. 361.
Kopf von einem Koloß des Ramses II.
(Kairo, Museum).



Abb. 362.
Ramses VI. mit einem libyschen Gefangenen
(Kairo, Museum).

Es gilt nun die Frage, ob der Einfluß der hermopolitanischen Richtung stark genug gewesen wäre, die thebanische ganz zu verdrängen, wenn das Unternehmen von Amen-hetep IV. Erfolg gehabt hätte? Ich glaube, kaum; denn die thebanische Schule war zu gut organisiert, und ihre Anhängerschaft war zu zahlreich, als daß ihr Stern mit einem Male hätte erlöschen können. Als nach 10—15 Jahren die Stadt El-Amarna ihrem Schicksal überlassen wurde und die Künstler, die sie ausgeschmückt hatten, wieder in das Dunkel zurücktauchten, machte es der thebanischen Schule gar keine Mühe, wieder die offizielle Schule des Königreichs zu werden. Allerdings setzte ihre Entwicklung, wenigstens was die Reliefkunst anbelangt, nicht genau an dem Punkte an, wo sie beim Tode des Amen-hetep III. unterbrochen war. Man braucht nur die Gemälde zu betrachten, mit denen Tut-anch-Amon und Har-em-heb die Seitenmauern des großen Säulenganges von Luxor schmückten, um den Einfluß hermopolitanischer Ideen herauszufinden. Da verläßt Amon seinen Tempel in Luxor, um sich durch die Straßen der Stadt und auf dem Nil nach Karnak zu begeben, rings um ihn das jubelnde Volk. Das ist, was die Regelmäßigkeit und Gleichmäßigkeit der Komposition anbetrifft, gute thebanische Kunst; viele nebensächliche Szenen aber, Festschmause in den Häusern, Gesänge, Tänze und Kriegsspiele, zeigen den Einfluß von El-Amarna. Sicherlich hatte der Künstler, den Har-em-heb mit der Ausschmückung beauftragte, die Arbeiten seiner Kollegen aus der Provinz gut studiert und ihren Darstellungen etliche Szenen entnommen, um damit seine alten Vorlagen aufzufrischen. Auch in den Siegesreliefs von Sethos I. (Abb. 339) und Ramses II. scheint man diesen Einfluß noch zu spüren, doch verschwindet nach dieser Zeit

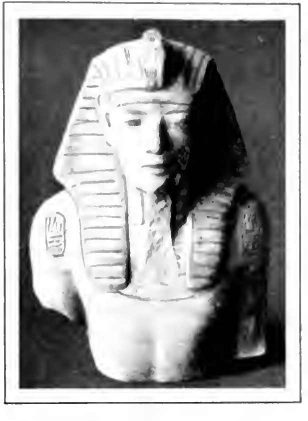


Abb. 363.
Büste einer Statue des Mer-en-Ptah (Kairo, Museum).



Abb. 364.
Kopf eines Königs (Kairo, Museum).

jede Spur. Die Rundplastik hat sich davon ganz frei gehalten. — Einige Jahre durch die Verfolgungen gehemmt, setzte die Entwicklung der Rundplastik mit dem Ende der Ketzerei wieder ein; und in der Folge produzierten die königlichen Bildhauer von Karnak eine Reihe von Werken, die sich den schönsten ihrer früheren Arbeiten würdig an die Seite stellen. Dazu gehören außer den Reliefs auf einem der Pylone des Har-em-heb noch die Statue des Amon (Abb. 338), übrigens ein Porträt des ebengenannten Königs, die Statuen des Chons und des Tut-anch-Amon, der Kopf von Kairo, den man als den der Teje bezeichnet, und die Gruppe Har-em-heb und Amon in Turin, vielleicht auch neben einigen unwichtigeren Stücken die Kairener Büste aus versteinertem Holz (Abb. 340). Aus dieser Reihe rühren die Statuen des Chons (Abb. 341) und des Tut-anch-Amon (Abb. 343) meiner festen Überzeugung nach von der Hand ein- und desselben Künstlers her; decken sie sich doch fast in allen Einzelheiten: bei beiden haben die Augen den gleichen Schnitt, bei beiden ist der Ansatz der Nase und die leichte Schwellung der Nasenflügel dieselbe; bei beiden die gleichen Kirschenlippen, die gleiche Zusammenziehung der Mundwinkel. Auch findet sich bei beiden der gleiche leidende Ausdruck im Gesicht, nur prägen sich die Krankheitsanzeichen — die schrägen und dunkel umränderten Augen, die eingefallenen Backen, der magere Hals und die vorstehenden Schulterknochen — bei der Figur des



Abb. 365. Priester mit Affe (Kairo, Museum).



Abb. 366. Wand aus dem Grab des Paheri in El-Kâb.

Chons deutlicher aus; jeder Arzt würde an der Hand dieser realistischen Darstellung ohne weiteres starke Neigung zu Schwindsucht diagnostizieren können. Die Gruppe Amon und Har-em-heb zeigt weniger individuelles Gepräge; doch ist der Ausdruck der Gesichter schön und die Arbeit den ebengenannten Werken ähnlich. Bei dem Kopf der Teje finden wir die Eigentümlichkeiten der Statuen des Chons und des Tut-anch-Amon in verfeinerter Form wieder; nur muß man die Originale selbst miteinander vergleichen können; beim Studium der Zeichnungen und Photographien (Abb. 342) fallen die Ähnlichkeiten weniger auf. Die Königin ist zwar nicht schwindsüchtig; doch sind ihre Züge von unglaublicher Zartheit. Alles in allem müssen wir unbedingt annehmen, daß die Büste von demselben Künstler herrührt, der die Porträts des Gottes und des Pharao so fein wiedergab, zumal da sie der gleichen Zeit angehören. Die Turiner Gruppe (der König von seinem Vater Amon adoptiert und auf den Thron gesetzt) zeigt die ernste, feierliche Haltung, wie sie dem Motive zukommt, und trotzdem auch hier der Ausdruck fast kränklicher Zartheit, der für die anderen charakteristisch war. Aus dem gleichen Grunde rechne ich auch die von Mariette als Mer-en-Ptah bezeichnete, in Wirklichkeit Har-em-heb darstellende Statue (Abb. 344) in diese Klasse. Übrigens bot bei ihr, wie bei Chons und Tut-anch-Amon, die Härte des Materials, eines festen schwarzen Granits, dem Bildhauer ernstliche Schwierigkeiten, deren er mit einer Art leichtsinniger Sicherheit vollkommen Herr wird. Der feine, etwas bekümmerte Ausdruck im Gesicht des Har-em-heb gehört zu Eindrücken, die man nicht so leicht vergißt.



Abb. 367. Koloß des Ramses II. (Kairo, Museum).

So übernahm Sethos von der 18. Dynastie die thebanische Schule in ihrer vollen Blüte, und er sorgte dafür, daß sie nicht erlosch. Die paar Statuen, die uns aus seiner Zeit erhalten sind, die Gruppe Amon und Mut im Kairener Museum (Abb. 346) und die Gruppe Zaj und Naja (Abb. 345), sind köstliche Arbeiten von einem Gefühl und einer Vor-



Abb. 368. Ptah aus Memphis (Kairo, Museum).

nehmheit, die in der Folge nie übertroffen wurden. Das ist ja das Eigentümliche der thebanischen Kunst unter diesem Fürsten, daß sie den Stil der Zeit des Har-em-heb noch verfeinert: sie strebt mehr nach Grazie und Eleganz als nach Größe und Kraft. Gewiß beweisen die religiösen (Abb. 347) und die Siegesreliefs am Tempel von Karnak, daß es ihr, wenn es darauf ankam, auch an Kraft nicht fehlte, doch sind das nur Bravourstücke ohne jeden persönlichen Akzent. Am reinsten zeigt sich der Charakter dieser Zeit im Tempel von Kurna, im Felsengrab von Bibân-el-mulûk (Abb. 348) und im Memnonium von Abydos. Die Bilder im Grabe sind zum Teil unvollendet; es gibt ganze Säle, die nur mit schwarzen und roten Skizzen ausgeschmückt sind: die Darstellungen waren vorgezeichnet, aber die Bildhauer hatten mit ihrer Arbeit noch nicht begonnen. Hier merkt man ganz besonders, welche Geschicklichkeit sich gewöhnliche Arbeiter durch die Praxis angeeignet haben; über alle Maßen bewundernswert ist die Geschicklichkeit des Leiters der Arbeiten, der bei der Kontrolle seiner Handwerker ihrer Arbeit mit einigen fast unmerklichen Verbesserungen seine persönliche Note aufprägte dennoch macht das Ganze einen tristen, feierlichen Eindruck: es ist ja ein Grab. Einzig und allein in Abydos zeigt die Schule im vollen Umfange, was sie kann. Man studiere die Originale an Ort und Stelle und man wird überzeugt sein, daß die Dekoration des Tempels von demselben Künstler stammt, der das Grab ausschmückte; ja er hat auch zum wenigsten einen Teil desselben Personals bei beiden verwendet. Die Model-

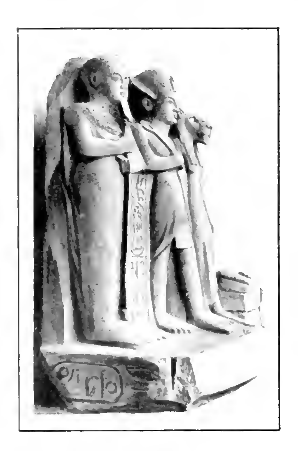


Abb. 369.
Triade aus Herakleopolis
(Kairo, Museum).



Abb. 370.
Ausschnitt aus einem memphitischen Relief
(Kairo, Museum).

lierung ist weich, doch auch pünktlich (Abb. 349); wie liebkosend hat der Meißel auf dem Stein geweilt, dessen Oberfläche er durch Hunderte von kleinen, fast unsichtbaren Schnitten belebt. Götter und Göttinnen tragen die Züge des Königs; und doch ist keine der zahlreichen Wiederholungen seines Profils der anderen gleich (Abb. 350 und 351); stets findet der Künstler für den Ausdruck matter Melancholie eine neue Nuance. Man muß an einem schönen Februartag, gegen 10 Uhr des Morgens, den König mit den drei Göttinnen gesehen haben (Abb. 352), um zu begreifen, welches Ausdrucks von Leben und höchster Zartheit die ägyptische Kunst fähig ist, von der man gewöhnlich zunächst einen so tristen Eindruck hat. Dieses Atelier, das wir zum Unterschiede von dem zu Karnak als das Atelier der Grabdekorateure bezeichnen mögen, blieb auch unter Sethos Nachfolgern in Blüte. Von ihm rührt das Memnonium des Ramses II. in Abydos her, von dem heute nur noch die Hälfte steht; was uns da von den Opferszenen und den Bildern der Schlacht bei Kadesch erhalten ist, zeigt, daß diese Schule gelegentlich auch kühner Darstellungen fähig ist. Sie kehrte, nachdem sie mit der Ausschmückung dieses Tempels fertig war, wieder nach Theben zurück und widmete sich der Hauptsache nach der Dekoration der Königsgräber auf dem Westufer. Das Grab des Ramses II. kommt beinahe an das des Sethos I. heran; bei Mer-en-Ptah, bei

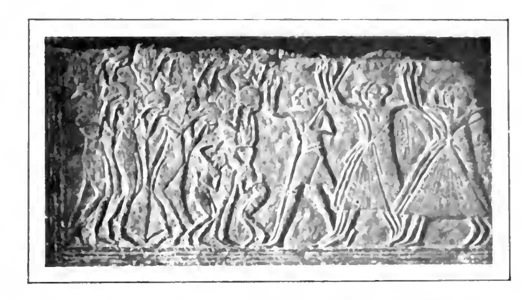


Abb. 371. Totenklage im Grab des Har-Min (Kairo, Museum).

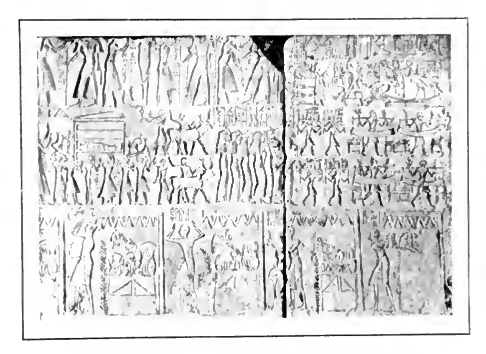


Abb. 372. Bringen von Opfergaben im Grab des Har-Min (Kairo, Museum).

Sethos II. (Abb. 353) und bei Si-Ptah Mer-en-Ptah finden sich Einzelfiguren (Abb. 354) und Szenen (Abb. 355), die zeigen, daß dieser Schule noch lange Zeit hindurch tüchtige Künstler angehörten. Mit Si-Ptah verliert man ihre Spur, vielleicht existierte sie zu Beginn der 20. Dynastie unter Ramses III. nicht mehr.

Vielfach sieht man die Zeit von Ramses II. als den Beginn der künstlerischen Dekadenz an; nichts ist ungerechter als dies Urteil. Ramses II. hat während seiner siebenundsechzigjährigen Regierung eine Unmenge von Denkmälern errichtet; wohin man auch in Ägypten kommt, überall trifft man sicher Stelen mit seinem Namen, Statuen, Votivreliefs, Kapellen, Tempel; um diese Denkmalssucht zu befriedigen, mußte er natürlich alle Künstler, die er hatte, aufbieten, gute und schlechte. Meist waren es Werke lokaler Schulen; ihr künstlerischer Wert entspricht dem Stand der Schule. In Nubien z. B. erreicht die Ungeschicklichkeit und Roheit der Handwerker, die am Hemispeos von Derr und Wâdi-es-Sebûa gearbeitet haben, einen derartigen Grad, den man nie für möglich gehalten hätte. Doch wäre es falsch, selbst hier von Dekadenz zu sprechen: es gibt keine Dekadenz, wo keine Kunst ist; und von Kunst kann in diesen zwei Tempeln nicht die Rede sein. Wenn man die Zeit von Ramses' II. würdigen will, muß man seine Studien an solchen Orten anstellen, wo es offizielle Schulen gab, in Theben und in seinen Filialen, Abydos, Memphis, Tanis; da kann sie sich neben den Arbeiten früherer Zeiten recht gut sehen lassen. Die Siegesreliefs von Luxor, Karnak, vom Ramesseum und von Abu-Simbel, die alle die Schlacht bei Kadesch darstellen, sind Meisterwerke; und der oder die Künstler, die sie komponierten, bewiesen eine reiche Phantasie, als es sich für sie darum handelte, das stets gleiche Motiv den recht verschiedenen

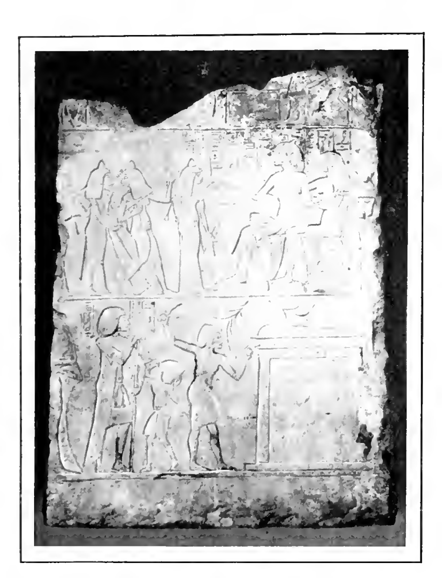


Abb. 373. Fragment vom Grab des Meri-Ptah (Kairo, Museum).

Bedingungen anzupassen, die aus der Form und Ausdehnung des jeweilig verfügbaren Raums resultierten. Die religiösen Reliefs zeigen konventionellere Arbeit. Doch sind sie in Theben noch auf der alten Höhe. Wenn sie im Memnonium von Abydos verschiedentlich etwas schwächer werden, so liegt das daran, daß Ramses II. mit einem lokalen Atelier vorlieb nehmen mußte, nachdem er die Ateliers von Sethos I. wieder nach der Hauptstadt geholt hatte. Wo in Nubien thebanische Künstler gearbeitet haben, wie in Abu-Simbel und Bêt-el-Wâly, sind die Skulpturen überall von der alten, soliden Art. Abu-Simbel besitzt sogar ein Relief, das Champollion nicht ohne Berechtigung für das Meisterstück aller ägyptischen Reliefs erklärte, den kämpfenden Sesostris (Abb. 356). Er sieht ein wenig verwittert aus — doch liegt das an der groben Struktur der Sandsteinsorte — aber Komposition und Zeichnung sind von seltener Vollkommenheit. Der Pharao hat schon einen libyschen Anführer niedergeworfen; auf ihn tretend packt er einen zweiten feindlichen Führer am Arm und durchbohrt ihn mit seiner Lanze. Alle Muskeln sind unter der einen Bewegung, die ihn ganz fortreißt, gespannt; jede Faser seines Körpers ist aufs äußerste angestrengt und trägt so zu dem Kraftaufwand bei, mit dem er seinen Feind niederschlägt. Dieser gehört schon nicht mehr zu den Lebenden: seine Lider zucken, sein Mund löst sich, sein Kopf fällt hinten über, seine Beine schwanken, seine Knie biegen sich. Das bischen Leben, das noch in ihm geblieben ist, hat sich in seine Brust gezogen und zuckt noch schwach unter dem Stich der scharfen Lanzenspitze; sobald der Sieger ihn losläßt, wird er wie ein Klotz zu Boden stürzen und sich nicht mehr rühren. Niemals ist das Motiv des gewaltsamen Todes, der mit einem Schlage den ganzen Menschen löst und ihn regungslos zu Boden schmettert, gleich richtig analysiert und mit gleicher Kraft dargestellt worden.

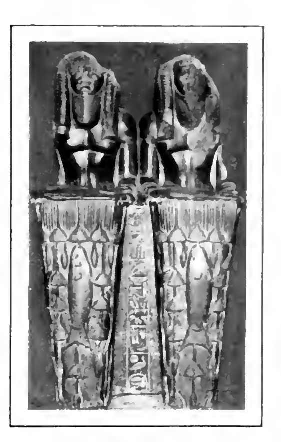


Abb. 374. Die beiden Nil-Figuren von Tanis (Kairo, Museum).

Die Rundplastik steht vielleicht nicht auf der gleichen Höhe wie das Relief, aber auch sie hat uns einige recht tüchtige Werke hinterlassen; so das Porträt einer Tochter des Königs (Abb. 357). Im großen und ganzen zeigt die statuarische Kunst unter Ramses II. den Gegensatz zweier grundverschiedener Tendenzen: einerseits das Streben nach dem Graziösen, andererseits den Zug zum

Gigantischen. Die Turiner Alabasterstatue des Ramses II. (Abb. 358) hält sich mit seinen etwas weichlichen Rundungen noch völlig im Rahmen der Tradition von Setos I.; sie ist der thebanischen Schule zuzuschreiben, was eine Granitkopie im Drittel der Größe des Originals beweist, die Legrain unlängst in der *Abwurfgrube* entdeckte (Abb. 359). Dasselbe gilt sicherlich auch von den Kolossalfiguren im Ramesseum und in Abu-Simbel. Die aus dem Ramesseum sind zu zerstört, als daß man an ihnen etwas anderes als ihre enorme Größe bewundern kann; die in Abu-Simbel aber verdienen vollkommen den Enthusiasmus, den die Reisenden ihnen entgegenbringen. Ich habe sie zu allen Zeiten studiert, bei Tag und bei Nacht, unter jedem Winkel und bei jeder Beleuchtung (Abb. 360). Des Morgens, im fahlen Licht der Morgenröte, scheinen sie finsteren, harten Blickes den fernen Horizont zu suchen; bald aber, wenn sich die Sonne über den Rand des Ostgebirges erhebt und ihre ersten Strahlen ihr Antlitz treffen, dann glänzen ihre Augen, ihre Lippen beben und lächeln; wie ein Schauer verhaltenen Lebens gleitet es einen Moment über ihren Körper. Wir fragen uns, wie es der Künstler, der sie schuf, fertig brachte, ihre Proportionen so genau zu bestimmen, wo er doch auf dem Ufer keine Möglichkeit hatte, zurückzutreten, um die Wirkung seines Werkes zu beurteilen; das konnte er erst, als die Ausführung schon recht weit vorgeschritten war. Und was das Wunderbarste ist — wie harmonisch fügen sie sich in ihre Umgebung ein! Man kann sie sich an dieser Stelle gar nicht anders denken, als sie sind. Schwer kann man sich die Bestimmung der Kolossalfiguren in Memphis und Tanis vorstellen; wären sie wie die des Ramesseums im Hofe eines Tempels aufgestellt gewesen, so fielen sie aus dem Rahmen der Statuen und Gebäude ihrer Umgebung heraus und fügten sich nicht, wie die von Abu-



Abb. 375.
Grüne Fayence-Inkrustation (Kairo, Museum).



Abb. 376.
Einer der Särge des Tuju (Kairo, Museum).

Simbel, harmonisch in das Gesamtbild ein. Und doch zeigt die Arbeit solche Vorzüge, daß es uns unmöglich ist, diese Kolosse mit Stillschweigen zu übergehen. Die berühmtesten von ihnen, der Abu-'l-hôl von Mît-Rahîne und der Koloß, dessen gewaltiges Haupt heute das Kairener Museum besitzt (Abb. 361), lassen nichts von Dekadenz spüren.

Diese setzt erst nach dem Tode von Ramses II. ein, zur Zeit der Bürgerkriege und der Einfälle von Fremdvölkern, wodurch die letzten Jahre der 19. Dynastie beunruhigt wurden. Schon unter



Abb. 377.
Büste des Sarges von Ramses II.
(Kairo, Museum).



Abb. 378.
Sandsteinbüste von Ramses IV.
(Kairo, Museum).

Mer-en-Ptah (Abb. 363) macht sich die Dekadenz ziemlich geltend, besonders aber unter Ramses III., der die Werke seines berühmten Ahnen schwerfällig und ungeschickt kopiert. Die Wandskulpturen von Medînet-Habu halten den Vergleich mit denen von Abu-Simbel und Luxor nicht aus, wenn auch einzelne unter ihnen, wie die Bilder von Löwen- und Stierjagden, in der Bewegung gut sind; vielleicht hat die Schule es dem schlechten Geschmack des Herrschers zu verdanken, daß sie sich nicht wieder aufrichten konnte. Nach seiner Regierung sind aus der 20. Dynastie noch einige Stücke ganz beachtenswert, wenn sie sich auch nicht sehr über den Durchschnitt erheben; dazu gehört der behelmte Kopf eines Pharao mit wulstigen Lippen, großer Nase und geschlitzten Augen (Abb. 364) und eine kleine Granitgruppe des Ramses VI., der dem Gott Amon einen libyschen Gefangenen zuführt (Abb. 362). Der stolze Gang des Königs und

daneben die unglückliche Haltung des Barbaren sind geschickt beobachtet und die Bewegung des kleinen Löwen, der sich zwischen die beiden Personen schiebt, ist mit der Natürlichkeit wiedergegeben, die den Ägyptern bei Tierdarstellungen eigen ist. Der Priester mit dem Affen, Ramses-nechti, erster Prophet des Amon (Abb. 365), studiert hockend tiefsinnig religiöse Formeln aus einer Rolle, die er vor sich auf den Knien aufgerollt hält. Ein kleiner Mantelpavian, das Sinnbild des Gottes Thoth, sitzt ihm auf der Schulter und liest zusammen mit ihm in dem Buche. Es war gar nicht einfach, einen Menschen und ein Tier so zusammenzustellen, daß es nicht ungraziös wirkte; doch hat sich der Bildhauer seiner Aufgabe recht geschickt entledigt. Der Priester neigt seinen Nacken ein wenig, aber man merkt, daß der Gott-Affe nicht auf seiner Schulter lastet. Das Tier selbst birgt sich halb hinter dem Kopfschmuck des Priesters. Das ist noch guter thebanischer Stil, auch zeigt sich hierin eine freiere Arbeitsweise als in der Gruppe von Ramses VI.; das erklärt sich daraus, daß der König in einem der Hofateliers gearbeitet ist, während der Mann mit dem Affen ohne Zweifel auf eins der Privatateliers von Karnak zurückgeht.



Abb. 379.
Statuette des Amen-hetep II. aus gepichtem Holz (Kairo, Museum).

Die Bedeutung der thebanischen Schule, die, solange Thebens Einfluß in Ägypten dominierte, so glänzende Beweise ihres Könnens gegeben hatte, sank rapide, als die politische und militärische Macht auf die Städte des Nordens überging. Welche spezielle Entwicklung die Provinzialkunst während dieser Jahrhunderte durchgemacht hat, ist, da es an hinreichendem Material fehlt, nicht mit Sicherheit zu bestimmen. Die Reliefs der Felsengräber von El-Kâb (Abb. 366) und der Tempel von Elephantine scheinen zu beweisen, daß der Süden unter thebanischem Einfluß stand; so auch das Zentrum, wenn man sein Urteil auf den Koloß des Ramses II. aus Hermopolis (Abb. 367) und die Triade von Herakleopolis (Abb. 369) stützen darf. Die memphitische Schule blühte; inschriftlich ist uns überliefert, wieviel Tempel die Ahmessiden und Ramessiden in ihrer zweiten Hauptstadt errichteten oder restaurierten, aber mit Ausnahme der paar Kolossalfiguren, von denen ich schon oben gesprochen habe, und der beiden Ptah-Statuen im Museum von Kairo (Abb. 368) können wir dieser Schule kein Stück mit Sicherheit zuweisen.

Bei mehreren Statuen glaubt man thebanischen Einfluß zu spüren; unbestreitbar ist das für die Reliefs aus den Gräbern dieser Zeit, die in Kairo aufbewahrt werden. Würde man nicht ohne weiteres annehmen, daß eine Figur wie diese (Abb. 370) aus dem Grabe des Hui oder des Cha-em-hêt stammt! Die Szenen aus dem häuslichen Leben und vom Leichenbegängnis werden auch in Memphis nicht mehr nach der alten Methode angeordnet, d. h. sorgfältig in Reihen geordnet, eine Figur hinter der anderen. Komposition und Perspektive gleichen ganz denen der thebanischen Gräber; das ist im Grab des Har-Mîn (Abb. 372) bei den Totenklagen (Abb. 371) ganz besonders augenfällig; man sehe da die Klageweiber und Dienerinnen in langem Zuge vor dem Toten springen, tanzen, sich die Haare ausreißen, Tamburin schlagen, während die Männer hin und her laufen und mit ihren langen Binsenstengeln in der Luft fuchteln, um die bösen Dämonen fernzuhalten! Ist das nicht derselbe Realismus in der Anordnung der Figuren, den wir aus der Zeit gleich nach Amen-hetep IV. kennen! Dasselbe gilt von den Reliefs im Grabe des Meri-Ptah (Abb. 373); die Tänzerin in der ersten Reihe und der Tischler in der zweiten könnten sich unter den besten Reliefs von Schêch-Abd-el-Kurna und El-Amarna sehen lassen. Von den Ateliers im Delta besitzen wir fast gar nichts, mit Ausnahme derjenigen in Tanis; doch wurden für Ramses II. so viele Statuen der ersten thebanischen Epoche wiederverwendet, daß wir sehr in Verlegenheit kommen, wenn wir die speziellen Eigentümlichkeiten der tanitischen Schule in der 19. Dynastie feststellen sollen. Erst von der Regierung des Smendes an finden wir wieder bei einigen Stücken einen scharf ausgeprägten Stil; so besonders bei der Gruppe der zwei Nil-



Abb. 380. Statuette des Har-em-heb aus gepichtem Holz (Kairo, Museum).

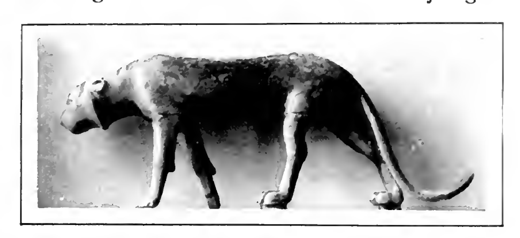


Abb. 381. Sessellehne in Gestalt eines Leoparden (Kairo, Museum).



Abb. 382.
Schmuckkästchen von Amen-hetep III.
(Kairo, Museum).

figuren im Museum von Kairo (Abb. 374), deren jede den Göttern Blumen- und Fischopfer darbringt. Ihre Arbeit ist der des Sphinx des Amen-em-hêt III. zu vergleichen, nur ist sie weicher; und doch zeigen auch sie ganz deutlich, wie die alte Lokalkunst weiterlebte. Es wäre gar nicht wunderbar, wenn uns einst der Zufall noch charakteristischere Werke der tanitischen Schule schenkte. Alles in allem müssen wir doch annehmen, daß die nordägyptische Kunst hinter der des Südens nicht zurückstand; wenn die Künstler des Nordens auch vielleicht denen von Theben an Produktivität nicht gleichkamen, so verstanden sie es doch, die Traditionen der Schulstifter fortzupflanzen und unvermindert den zukünftigen Generationen zu überliefern.

C. *Die Kleinkunst*

Wie die große Kunst hatte es auch die Kleinkunst zu einem hohen Grade der Vollendung gebracht; ja das Material ist so reichlich, daß man eine eigene Geschichte des ägyptischen Kunstgewerbes schreiben könnte. Töpfe, Gebrauchs- und Grabmobiliar, Waffen, Schmuckstücke und Goldsachen, alle haben sich in natürlicher Weiterbildung aus den früheren Ansätzen heraus entwickelt; und trotzdem finden sich überall Kombinationen, die wir bisher noch nicht kannten, und manche Elemente, die deutlich fremden Einfluß verraten. Die Hyksos hatten aus Asien Ausrüstungs- und Gebrauchsstücke mitgebracht, die den Ägyptern bisher fremd waren, und wenn es auch nur der Wagen und der Köcher gewesen wären; andere



Abb. 383. Der Empirestuhl
(Kairo, Museum).

Stücke brachten die Soldaten von ihren Eroberungszügen, oder brachten die Kaufleute mit nach Hause; und schließlich, als in der 18. und 19. Dynastie das Fremde Mode wurde, machte sich bei den meisten Gefäßen, Waffen und Schmucksachen in stärkerem oder schwächerem Grade der Einfluß der Völker des östlichen Mittelmeerbeckens bemerkbar; einige wenige sind sogar direkte Kopien amoritanischer, assyrischer, asianischer und ägäischer Vorbilder. Legen wir aber Dolche und Schalen mykenischer Herkunft neben solche ägyptischer, deren Verwandtschaft evident ist, so kommen wir in große Verlegenheit, wenn wir entscheiden sollen, wer von dem anderen beeinflußt ist oder sogar direkt die Vorbilder des anderen kopiert; aber steif und fest zu behaupten, die Ägypter seien die Nachahmer, ist da ziemlich gewagt, wo eingehendere Untersuchung zeigt, daß das Gegenteil der Fall ist. Man muß für die Beurteilung aber auch Rückwirkungen und Reaktionen mit berücksichtigen: oftmals kehren Motive und Formen nach Jahren in neuem Gewande wieder in ihr Ursprungsland zurück. Und bedenkt man, welches Ansehen Ägypten bei den barbarischen Nachbarvölkern genoß, und wie diese sich seinem Einfluß beugten, so muß man schon a priori annehmen, daß es wenigstens ebensoviel anderen Völkern gegeben hat, wie es von ihnen entlehnt hat. Gewiß gehen ganze Industriezweige, z. B. die Keramik, auf fremde Vorbilder zurück; die ägyptische Töpferei benutzt die verschiedenen Formen der mykenischen Vasen, die Flaschen mit Doppelhals, Zwillingsgefäße, die Henkel- und Halsformen; aber das Dekor ist rein ägyptisches Verfahren; an erster Stelle die Glasur, dieses lebhafte, reine, dem Auge so angenehme Blau, dessen Herstellung die ägyptischen Töpfer erst kürzlich entdeckt hatten. Doch selbst auf dem Gebiet der Töpferei fehlt es den Ägyptern nicht an eigenen Erfindungen; neben den Typen, die sie aus der Fremde übernahmen, finden wir andere, die ganz und gar ihr geistiges Eigentum sind. Ich führe

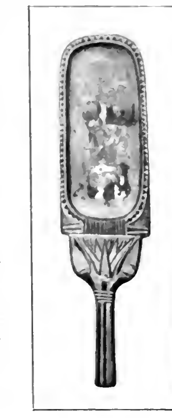


Abb. 384. Hölzerner Schminklöffel (Paris, Louvre).



Abb. 385. Schminkbüchse (Kairo, Museum).

dafür nur die glasierten Schalen an und die zierlichen blauen Fayencekelche, deren Form einer aufgeblühten Lotosblüte gleicht, und die grün oder rot glasierten Schminktöpfe, bisweilen von der Gestalt von gekrönten Falken, Affen, Igeln oder des Gottes Bes. Die Türen und Fassaden der Paläste von Amen-hetep I. und Ramses III. waren mit Inkrustationen mannigfarbigster Fayenceplatten verziert, die den König bei der Verehrung der Götter (Abb. 375) zeigten, oder Blumen- und Vögelfriese oder Reihen von Gefangenen (Tafel II).

Auch sie sind rein ägyptischen Ursprungs, die Hals- und Armbänder aus glasiertem Ton oder aus polychromen Glaspasten, diese Blümchen, Scheiben, Ringe, Perlen, Anhänger, Kartuschen, Täfelchen mit Figuren und Hieroglyphen, alle diese Sächelchen, die für die Armen ihren Festtagsstaat ausmachten, für den Mittelstand den Alltagsschmuck bedeuteten. Jetzt beginnt auch die unermeßliche Reihe von Amuletten, die Skarabäen, Gürtelknoten, Säulchen, Augen, Sperber, Frösche und hundert andere, die in den Vitrinen unserer Museen angehäuft sind; viele von diesen Amuletten sind wahre Wunderwerke an Arbeit. Die Totenfigürchen, die sogenannten *Antworter (uschebti)*, die den Toten bei den Arbeiten in den Gefilden des Osiris ersetzen sollten, zeigten oft nicht weniger sorgfältige Arbeit als die großen Statuen; wir kennen solche Figürchen aus glasiertem Porzellan, welche die moderne Industrie bis jetzt vergebens in dieser Vollkommenheit zu kopieren versucht; so die Totenfiguren des Thut-mes IV. und Ptah-mes; und wie wunderbar sind jene, welche aus den Privatgräbern stammen! Ihr Material ist Kalkstein, bemaltes Holz, grüne und blaue Glaspaste, selten Bronze. Die Kunsthandwerker der thebanischen Zeit waren weder weniger geschickt als die eigentlichen Künstler, noch hatten sie weniger Phantasie als jene.

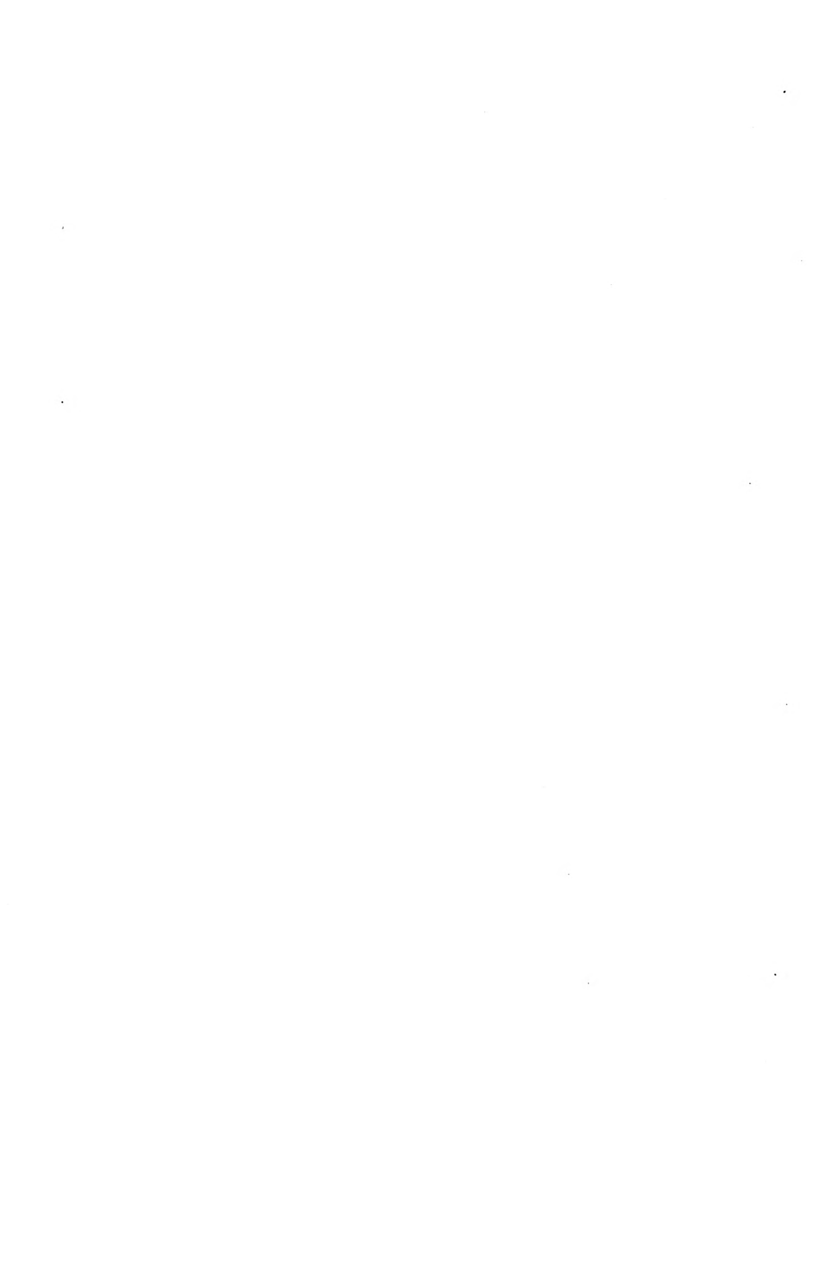


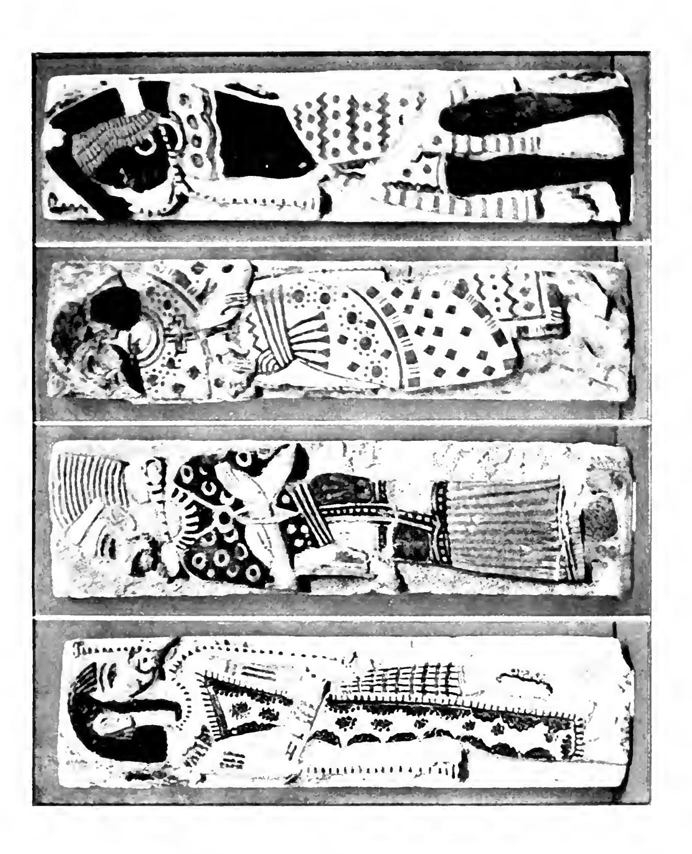
Abb. 386. Schminkbüchse (Kairo, Museum).

Das gilt vor allem von den Handwerkern, die in Holz arbeiteten. Im Anschluß an die besondern Ideen der Ägypter über das Leben nach dem Tode entwickelten sich manche Kunstformen, die wir nicht mehr haben oder doch nicht mehr als Kunstformen kennen, sondern zur Industrie rechnen; dazu gehören die Schlitten für den Transport der Mumie zum Grabe, die Kasten und Koffer für die Kanopen und Totenfigürchen, die schwarzen Särge mit

Vier glasierte Platten
aus dem Palast des Ramses III. in Medînet-Habu

(Kairo, Museum)







vergoldeten Figuren, vor allem aber die Särge in Mumienform. Sucht doch meist der Handwerker der Gesichtsmaske die Züge



Abb. 387. Salbenlöffel in Gestalt eines schwimmenden Mädchens (Kairo, Museum).

des Toten, der darinnen ruht, zu geben; einzelne dieser Särge kommen an Porträttreue und Reichtum der Ornamentierung den besten Arbeiten der königlichen Ateliers gleich; so die des Tuju und der Juja (Abb. 376), der Eltern der Königin Teje, mit ihrer Vergoldung und den Inkrustationen von Steinen und Glaspaste, so auch der Sarg des Ramses II. (Abb. 377), der gegen das Ende der 20. Dynastie gearbeitet wurde, um den von Grabräubern zerstörten Originalsarg zu ersetzen. Alle die Vorzüge, die wir von der Bildhauerkunst her kennen, Energie, Ausdrucksfähigkeit und Anmut, finden wir hier wieder; ja sie bleiben selbst dann noch bei den thebanischen Begräbnisunternehmern in Blüte, als sie in den privaten Bildhauerateliers schon im Schwinden begriffen sind; das zeigt sich ohne weiteres, wenn wir den obengenannten Sarg des Ramses II. mit der Steinstatue von Ramses IV. (Abb. 378) vergleichen, die einige Jahre eher angefertigt wurde. Die Bilder von Göttern und Königen, die man dem Toten ins Grab mitgab, nachdem sie bei den Begräbniszeremonien verwandt waren, sind weniger sorgfältig gearbeitet als die Särge selbst; aber doch waren auch sie noch recht gute Stücke, wenn man nach den Resten, die davon ins Museum von Kairo gekommen sind, urteilen darf. Da gibt es Statuetten von Thut-mes III., Amen-hetep II. (Abb. 379) und Har-em-heb (Abb. 380), die aus Zedern- oder Tannenholz geschnitten sind und während der Zeremonien der *Mundöffnung* mit Pech oder Erdharz überzogen wurden; trotz ihrer vielen Verstümmelungen verdienen sie Bewunderung.



Abb. 388. Statuette einer Negerin (Sammlung Petrie).

Auch die Möbel, die man bei ihnen fand, stammen von Handwerkern; und doch, glaube ich, ist der schleichende, geschmeidige, vorsichtige Gang des Katzengeschlechts nirgends besser gegeben, als bei den Leoparden vom Totensessel des Amen-hetep II. (Abb. 381); auch sonst ist die Form des Mobiliars selten so elegant und paßt sich so den Bedürfnissen an, wie in dieser Zeit; gibt es etwas Sinnreicheres in seiner Art, etwas Zierlicheres als die drei Sessel oder die Schmuckkästen (Abb. 382), die Amen-hetep III. und seine Kinder im Grabe der Eltern der Königin Teje niederlegten? Sie weisen einen frappanten Komfort auf, der ganz modern anmutet, und konnte der eine von diesen Stühlen, über dessen Vorderbeinen sich ein Menschenkopf erhebt, von den Besuchern als *Empiresessel* bezeichnet werden (Abb. 383), so ist man ebenso berechtigt, einen andern *Sessel Louis XVI.* zu nennen.



Abb. 389.
Frauenstatuette.

Am originellsten aber und zugleich am fruchtbarsten zeigt sich die Geschicklichkeit der Handwerker in der Herstellung der täglichen Toilettengegenstände, besonders derjenigen, die wir nicht ganz richtig als Parfümlöffel bezeichnen. Sie bestehen regelmäßig aus einem leichten Stiel und einer Öffnung zur Aufnahme der Schminke oder des Öls (Abb. 384); aber welche Phantasie in Zeichnung und Proportionen! Hier einer in Form eines liegenden Kalbes, dessen Rücken sich abnehmen läßt (Abb. 385), dort ein anderer in Gestalt eines fliehenden Fuchses, im Maul einen riesigen Fisch, der als Behälter für die Schminke dient; da ein Bukett von Lotosblüten, über dem ein Lotoskorn als Gefäß ausgehöhlt ist (Abb. 386); da ein junges Mädchen beim Blumenpflücken, ein anderes, das Gitarre spielend durch die Sümpfe geht; bei andern wieder eine nackte Dienerin mit Opfergaben, ein grotesker Sklave, der sich biegt unter dem Gewicht eines schweren Sackes, eines Schlauches, einer Vase (vergl. Abb. 303) oder eines übermäßig großen Kessels (vergl. Abb. 304). Der beliebteste und dabei eleganteste Typ ist der einer Schwimmerin (Abb. 387), die mit ausgestreckten Armen eine hohle Ente über Wasser hält; die beiden Flügel des Vogels lassen sich als Deckel nach den Seiten aufklappen.

Statuetten, die wir von unserer modernen Anschauung aus als Nippfiguren bezeichnen würden, sind *Ka*-Statuen weniger begüterter Leute, die teils den Besitzer des Grabes selbst darstellen,

teils seine Diener und Sklaven ersetzen sollen. Man schätzte sie sehr wegen ihrer geringen Herstellungskosten, und so kommt es, daß die Fabrikanten durch die Praxis schließlich eine unnachahmliche Virtuosität darin erreicht haben. Der Rassentypus wird hierbei mit voller Wahrheit wiedergegeben, wie bei der kleinen Negerin aus Ebenholz in der Sammlung Flinders Petrie; selten findet man in größerer Vollkommenheit den Ausdruck unbekümmerter Gutmütigkeit und Fröhlichkeit, wie er der schwarzen Rasse eigen ist (Abb. 388). Die von Chassinat beschriebene Figur einer Prinzessin (Abb. 389) und die Figur aus der Sammlung James Simon zeigen, aber ohne sie zu übertreiben, die charakteristischen Züge der Familie des Jach-en-iten, das gerade, spitze Gesicht, die lange, schmale Taille, die breiten Hüften, die starken Schenkel. Die Statuette der Naja im Louvre (Abb. 390) verdient es, mit Gold aufgewogen zu werden, so fein ist ihre kecke Gestalt, ihre junge Brust, die sich keusch unter dem Gazeüberwurf abhebt, und so zierlich ist die Lotosknospe, deren Spitze gerade zwischen den Brüsten endigt! Das Mädchen von Turin (Abb. 392), die ihr Ohrgehänge ordnet, ist nackt, doch schämt sie sich dessen nicht; übrigens ist sie noch in dem unbestimmten Alter, in dem sich die Formen der Frau noch wenig von denen eines Knaben unterscheiden. Die Figuren von Männern zeigen nicht die reiche Abwechslung wie die der Frauen. Manche Männer, die ein Priesteramt bekleideten, ließen sich in dem ganzen Glanz ihrer priesterlichen Abzeichen darstellen, ohne dabei übrigens etwas zu gewinnen; manch einer, wie der vom Louvre oder von Kairo, würde eine bessere Figur machen, wenn er nicht durch die Abzeichen seines Gottes erdrückt würde, durch die Statuetten des Amon und Ptah (Abb. 391) oder durch ein großes Widderhaupt, über dem sich die Sonnenscheibe erhebt. Die drei Männchen von Kairo mit ihrem halbjapanischen Aussehen zeigen sicheres Auftreten, und gar die Statuetten von Offizieren in Berlin (Abb. 394) oder im Louvre können sich neben der Naja recht gut sehen lassen; die kurze

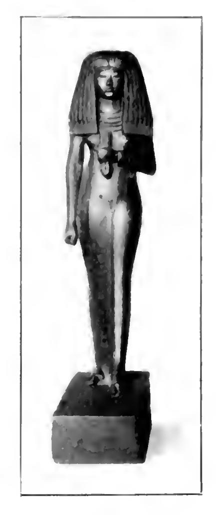


Abb. 390.
Statuette der Naja
(Paris, Louvre).



Abb. 391.
Statuette eines
Priesters.

Perücke läßt Kopf und Nacken frei; der Kittel verhüllt kaum die Brust; kräftig und doch fein treten die Beine aus dem kurzen Schurz hervor. Das sind alles nur spärliche Überreste einer blühenden Industrie. Etwa zwanzig Stück sind auf uns gekommen, wie viele aber mögen schon im Altertum und in neueren Zeiten als Brennholz verwendet sein! Man fühlt, daß es gegen das Ende der zweiten thebanischen Epoche eine Art Volkskunst gegeben hat von einer Vielseitigkeit und einer Fertigkeit, die ganz und gar nicht zu dem System derer paßt, die noch heute felsenfest an die Unbeweglichkeit der ägyptischen Kultur glauben.



Abb. 392.
Statuette eines Mädchens
(Turin, Museum).

Die Kunst, Metall zu schmelzen, muß sich zwischen der ersten und zweiten thebanischen Epoche vervollkommnet haben — es gibt jetzt keine Statuen mehr, die halb gehämmert, halb gegossen sind, wie es bei der Statue von Pepi I. der Fall gewesen war, sondern Bronzestatuen werden jetzt vollständig im Guß hergestellt, auch wenn sie natürliche Größe haben; von einer solchen ist noch die Büste des Ramses IV. in der Sammlung Pelizaeus erhalten. Noch fertigte man sie nicht auf einen Wurf, sondern goß die einzelnen Glieder für sich; diese verband man dann durch Dübel untereinander, die in der Masse verschwanden. Von Statuen aus Metall, d. h. aus Bronze, Kupfer, Silber, Gold, ist fast nichts mehr erhalten — höchstens sind einzelne Statuetten den Räubern entgangen. Von Gold- und Schmucksachen dagegen sind so viele Stücke auf uns gekommen, daß wir über die Goldschmiedekunst dieser Epoche noch besser orientiert sind als über die der vorhergehenden. Auch Stücke aus Kupfer und Bronze fehlen darunter nicht; das Kairener Museum besitzt davon einige recht schöne Exemplare, wie die beiden vergoldeten Schalen, die Newberry im Schutt des Grabes des Rech-mi-Rê entdeckte (über dem Boden des

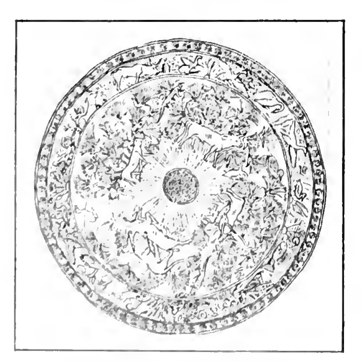


Abb. 393. Schale des Hatiaï
(Kairo, Museum).

Gefäßes ist ein Stab befestigt, auf dem ein kleiner springender Stier steht), und die Platte, die Daressy im Grabe des Hatiaï fand (Abb. 393); sie hatte in der Mitte eine Erhöhung aus Silber oder Gold — doch ist diese jetzt verschwunden —; rund herum Lotosdickichte, in denen friedliche Herden weiden, dabei merken sie gar nicht, daß einer ihrer Stiere von einem Löwen niedergeschlagen ist. Der Louvre besitzt aus der Zeit des Thut-mes III. Reste vom Geschirr des Thuti, der ein General dieses Königs war, nämlich eine unversehrte Goldschale und ein Stück von einer Silberschale; der Schatz aber, den man vor einigen Jahren bei Zakazik entdeckte, und der sich jetzt in Kairo befindet, stammt aus späterer Zeit, aus der Zeit von Ramses II. und seiner Nachfolger. Ein goldenes Trinkgefäß in der Form einer halbaufgeblühten Lotosblüte auf ihrem Stengel trägt die Kartusche der Enkelin von Ramses II. Ta-wosret. Dieses Stück zwar möchte ich den heutigen Künstlern nicht als Vorbild hinstellen, wohl aber jene zwanzig Silberschalen, die daneben stehen, mit flacher Basis und niedrigen Wänden; bei ihnen ist die Ornamentierung überaus sorgfältig. Die eine (Abb. 395) zeigt auf dem Grunde einen Fischteich, auf dem ein kleines Papyrusboot treibt, mit einem Hirten und einem Kalb darin; daneben schwimmen zwei junge Frauen Seite an Seite. Am Ufer stehen in gleichen Abständen vier stilisierte Palmbäume; in den Zwischenräumen laufen geflügelte Sphinxe mit Frauenköpfen, und Tiere rennen wild durcheinander: ein Wildstier flieht vor einem Leoparden, Hasen und Gazellen werden von Füchsen, Hunden und Wölfen bedrängt. Die Figuren in der Mitte erheben sich so wenig über dem Grunde, daß man sie für graviert halten könnte; die Randfiguren hat der Künstler kräftiger herausgearbeitet und dann mit dem Stichel übergraviert. Zusammen mit den Schalen wurden



Abb. 394. Statuette eines Offiziers (Berlin, Kgl. Museen).



Abb. 395. Schale aus Zakazik (Kairo, Museum).

zwei Goldtöpfe gefunden (Abb. 396); bei der einen ist der Bauch unverziert, um den Hals schlingt sich eine Verzierung von eingeschnittenem Blattwerk und Figuren; bei der anderen ist der Bauch in regelmäßigen Reihen mit getriebenen Verzierungen in Form von Maisähren bedeckt, ein Ring zum Aufhängen ist am Rande des Halses vermittels eines liegenden Kalbes befestigt, das von der allerkostbarsten Arbeit ist. Das Hauptstück der Sammlung aber ist ein Krug, um dessen Bauch sich bis zu Dreiviertel seiner Höhe eiförmige Verzierungen herumziehen, reihenweise übereinander fortlaufend wie die Schuppen auf einem Tannenzapfen. Was ihn aber weit über alle andern Stücke erhebt, ist der Henkel, der mit wunderbarer Originalität gebildet ist (Abb. 397): eine kleine Ziege hat, angelockt durch den Duft des Weines im Innern des Kruges, den Bauch erklettert und schaut von da, auf den Hinterbeinen emporgerichtet, die Knie gestreckt, das Rückgrat gesteift, mit erregt zitternden Nüstern über den Rand, indem sie sich mit den Knien der Vorderbeine gegen zwei goldene Blumenkelche stützt, die sich von der silbernen Wandung des Gefäßes wagerecht abheben; durch ihre Nase ist ein Ring gezogen, an dem man den Krug aufhängen konnte. Die Technik der Arbeit ist ausgezeichnet, aber sie wird weit übertroffen durch die Originalität des Gedankens; es kann nichts Feineres geben als den Schwung in der Bewegung des Tierchens, nichts Geistvolleres als den Ausdruck leckerer Lüsternheit, der die ganze Figur erfüllt.



Abb. 396. Die beiden Goldtöpfe von Zakazik (Kairo, Museum).

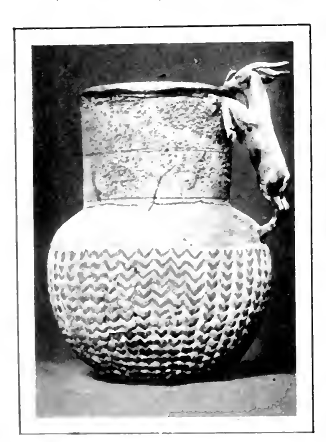


Abb. 397. Der Ziegenkrug von Zakazik (Kairo, Museum).

Um auf die Schmucksachen und Waffen überzugehen — nie ist wohl auf ihre Ausschmückung eine gleiche Sorgfalt verwendet

worden, nie hat man im allgemeinen wohl eine gleiche Fertigkeit darin erreicht, wie in dieser Epoche. Fußringe, Armbänder, Ketten, Spiegel — alles ist mit wunderbarer Vollendung und vollkommenem Geschmack gearbeitet. Da ist ein prächtiger Spiegelgriff aus Elfenbein in der Form des Gottes Bes (Abb. 398), und sogar manche Spiegelbehälter sind beinahe Meisterwerke, wie das im Grabe von Amen-hetep II. gefundene (Abb. 399), auf dem die Tochter des Königs nackt zwischen Blumen wandelnd dargestellt ist. Und dabei sind es nicht nur einzelne Stücke, die gelegentlich bei den Ausgrabungen gefunden werden, nein, ganze Schmuckkästchen fanden sich, so daß wir sehen können, was vornehme Leute, Frauen wie Männer, an Schmuck besaßen. Allein der Schmuck der Königin Jah-hetep (Abb. 400) genügte, um uns ein Urteil zu gestatten; hatte doch ihre Mumie von jedem ihrer Gatten und Kinder ein Schmuckstück als Andenken erhalten. Nicht müde wird man, den Dolch und das Beil zu preisen, die sie vom König Jah-mes erhalten hatte. Besonders der Dolch ist ein recht bemerkenswertes Stück (Abb. 401); die Klinge ist aus massivem Gold mit einem Streifen aus schwarzer Bronze, auf dessen einer Seite vier große Heuschrecken abgebildet sind, vor denen ein Löwe einem Stier nachsetzt; auf



Abb. 398.
Spiegelgriff aus Elfenbein (Kairo, Museum).

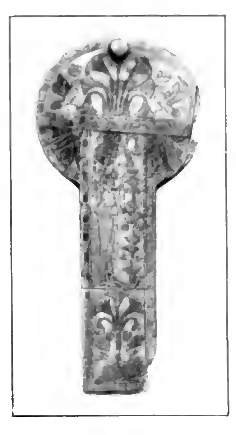
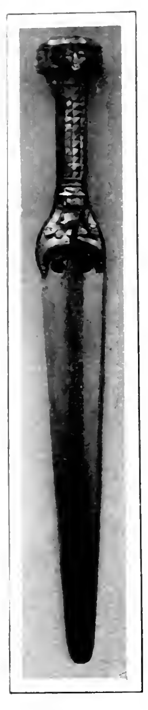


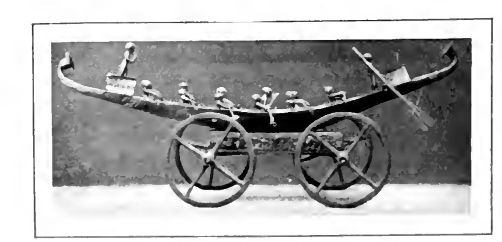
Abb. 399.
Spiegelbehälter (Kairo, Museum).



Abb. 400. Auswahl von Schmucksachen der Königin Jah-hetep (Kairo, Museum).


Abb. 401.
Der Dolch des
Jah-mes
(Kairo, Museum).

der anderen sind fünfzehn Blüten in klarem Gold eingelegt. Er erinnert an die achäischen Dolche aus Mykene, aber es läßt sich nicht entscheiden, ob die junge Kultur Europas ihre Vorbilder aus Ägypten nahm, oder ob umgekehrt sich Ägypten von mykenischen Vorbildern hat beeinflussen lassen. Wenn wirklich der Typ aus der Fremde gekommen ist, so ist doch Ausführung und Komposition vollständig thebanisch. Dasselbe gilt von den Schmucksachen, die zusammen mit diesem Dolch gefunden wurden, den Halsbändern, Ketten, Armbändern, Fuß- und Fingerringen; die Idee vollends, zu den Beigaben für die Verblichenen silberne und goldene Schiffe (Abb. 402) mit Bemannung zu gesellen, kann einzig und allein an den Ufern des Nil entstanden sein, bei einem Volke, nach dessen Anschauungen es dem Toten gefiel, auf dem Meer des Jenseits oder auf den Sümpfen seiner Totendomäne spazieren zu fahren. Auch die einzelnen Teile des breiten Halsschmucks der Königin (Abb. 403) lassen sich Stück für Stück auf ägyptische Formen zurückführen: so gleichen die goldenen, mit blauer Fayence eingelegten Sperberköpfe (die dazu dienten, die Enden des Halskragens an den Schultern zu befestigen) den Sperberköpfen, deren sich schon die Goldschmiede der 12. Dynastie, ja sogar der memphitischen Zeit zu gleichem Zwecke bedient hatten; die Anhänger in Form von Spiralen, von Blümchen mit vier kreuzweise gestellten Blütenblättern, von Rundschildchen, von Glöckchen, aus denen sieben von den elf Reihen des Halsbandes bestehen, ersetzen die Skarabäen und die anderen Schmuckformen der archaischen Zeit, und schließlich, was kann ägyptischer sein als die fliegenden Falken, die sitzenden Katzen, die mit umgewandtem Kopf fliehenden Gazellen, die von Löwinnen verfolgten Ziegen, welche die vier anderen Reihen bilden?


Abb. 402. Eine der Barken der Königin Jah-hetep (Kairo, Museum).

Ein anderer Typ allerdings ist neu und

kommt aus der Fremde, die Ohrringe und Ohrgehänge. Ob man sie früher überhaupt nicht kannte, ist ungewiß; wie dem auch sei, häufiger erscheinen sie erst auf Denkmälern der 18. Dynastie. Wie bei den anderen Goldarbeiten; so scheint auch hierbei die Hand des Goldschmiedes schwerfälliger geworden zu sein. Die Könige, die in Äthiopien und Syrien eine Menge Gold gewonnen hatten, liebten es, ihre Person mit Gold möglichst zu überhäufen. Nicht mehr zierliche Diademe, wie die der Prinzessinnen des Amen-em-hêt und Senwosret, sondern wuchtige Kronen schmückten ihr Haupt. Enorme Ohrgehänge, wie die von Sethos II. (Abb. 404) und Ramses XII. (Abb. 405), zogen durch ihr Gewicht die Ohrzipfel herab; die Armbänder wurden mit Steinen überhäuft, wie das, welches Ramses II. seiner Enkelin Ta-wosret schenkte (Abb. 406), und das jüngst das Kairener Museum erbte. Es ist solide, derbe Arbeit; die Künstler, von denen sie herrühren, verstanden ihr Metier wie kaum andere; aber die großen Lapislazuliplatten in Entenform und das Übermaß von Netzwerk und gekörnten Linien, womit die Goldflächen überzogen sind, machen einen recht gewöhnlichen Eindruck. Dieselbe Empfindung haben wir, wenn wir im Louvre vor den Schmucksachen des Prinzen Cha-em-Waset stehen, vor seiner Brosche in der Gestalt eines Sperbers mit Widderkopf (Abb. 407) und seinem Pektoral (Abb. 408), das Geier und Uräus-Schlange im Rahmen einer Naosfassade zeigt. Unwillkürlich denkt man, die Verschlechterung des so sauberen und gleichzeitig so raffinierten Geschmacks

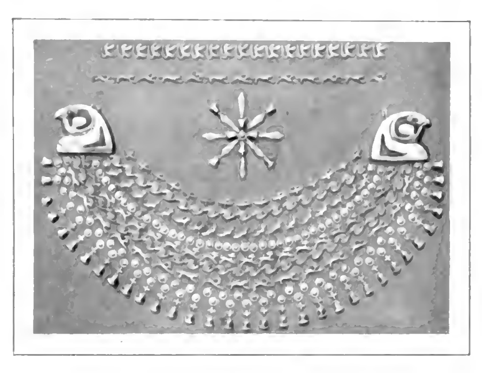


Abb. 403. Goldene Halskette der Königin Ja-hetep mit Sperberköpfen (Kairo, Museum).

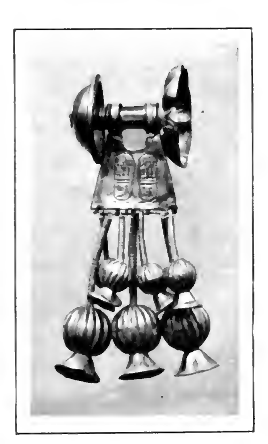


Abb. 404.
Ohrgehänge des Sethos II.
(Kairo, Museum).

der alten Goldschmiede sei auf fremde Vorbilder zurückzuführen, die in der Folge der Kriege oder auf Handelswegen aus Asien herüberkamen; doch kann man nichts Bestimmtes behaupten, ehe nicht Ausgrabungen in Mesopotamien gleiche Schmucksammlungen wie an den Ufern des Nils zutage bringen. Es hatten sich ja während der Jahrhunderte der ägyptischen Weltherrschaft viele Asiaten und Europäer in Theben und anderen Großstädten niedergelassen; unter ihrem Einfluß änderten sich die Gewohnheiten der Nation ein wenig, neue Bedürfnisse machten sich geltend, und zwar scheint besonders die Vorliebe für schwere Schmucksachen auf sie zurückzuführen zu sein. Hin und wieder jedoch bricht die ursprüngliche Anlage der Ägypter wieder durch, und man findet gelegentlich Stücke von ausgesuchter Einfachheit. So trug der Hohepriester Pai-nezem als Armband eine einfache Goldspange mit einer netzartigen Verzierung aus bunter Fayence — heute eine Zierde des Kairener Museums.

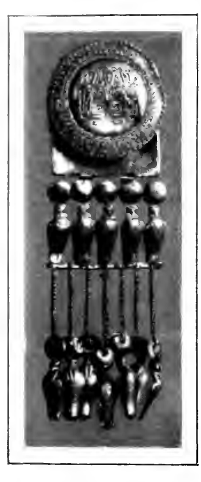


Abb. 405. Ohrgehänge des Ramses XII. (Kairo, Museum).

So verstand es also die zweite thebanische Epoche, auf dem engeren Gebiete des Kunstgewerbes wie auf dem weiteren der Baukunst neue Formen zu schaffen, und dies größtenteils als Fortsetzung der alten. Sie bewies so eine Erfindungs- und Produktionskraft, die zum mindesten der der memphitischen Künstler gleichkommt. Das Ideal, das den thebanischen Meistern vorschwebte, ist zwar nicht so klar, nicht so rein wie das der memphitischen Epoche, dafür aber wahrer und realistischer. Der Aufschwung der nationalen Kraft, der es dem König und seinen Heeren ermöglichte, ihre Züge über den Isthmus zu unternehmen, riß das ganze Volk mit sich; selbst diejenigen Kreise, die nicht direkt mit den Eroberungen in Verbindung standen, Theologen, Schriftsteller, Kaufleute und Künstler, erweiterten, jeder auf seinem Gebiet, den Umfang ihres Wissens und den Kreis ihrer

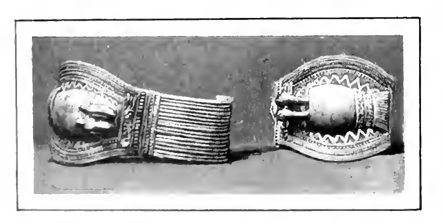


Abb. 406. Armbänder von Ramses' II. Enkelin Ta-wosret (Kairo, Museum).

Gedanken: sahen sie doch die Grenzen der Welt sich erweitern. Mit diesen großen Zielen vor sich suchten sie bei jeder Gelegenheit auch die Arbeit selbst großzügig zu gestalten, nicht dadurch, daß sie, wie ihre Vorfahren zur Pyramidenzeit, die Materialien maßlos anhäuften, sondern in wohlüberlegter Absicht ihre Konzeptionen ins Unendliche ausdehnten. So kamen die Baumeister zu den gigantischen Säulengängen von Luxor und Karnak und die Bildhauer zu den Kolossen in der thebanischen Ebene und bei Abu-Simbel. Doch hielten sie sich nicht lange auf diesem Höhepunkte; die Anstrengungen, die sie aufgewandt hatten, hatten ihre Kräfte erschöpft: nach Ramses III. sank ihre künstlerische Kraft ebenso schnell wie ihre militärische. Ihr Werk ist vielleicht nicht in allen Stücken gleichmäßig das schönste, was Ägypten hervorgebracht hat; andere werden die Kunst der memphitischen Zeit vorziehen; vielleicht aber ist die thebanische Kunst die lebendigste, abwechselungsreichste und vollständigste, diejenige, die das ägyptische Volk am besten charakterisiert mit allen seinen guten Seiten und allen seinen Fehlern; ohne jeden Zweifel aber ist sie diejenige, die dem Lande am meisten Ehre macht, und die ihm einen der hervorragendsten Plätze in der Kunstgeschichte der ganzen Welt sichert.



Abb. 407. Brosche des Cha-em-Waset (Paris, Louvre).

Literatur zu Kapitel II des zweiten Teils

Die Monumente dieser Zeit sind so zahlreich, und die Anzahl der Untersuchungen darüber ist so groß, daß man unter ihnen eine Auswahl treffen muß. Für die gesamte Kunst dieser Zeit ist zu empfehlen: Mariette, Voyage dans la Haute-Égypte Bd. I, S. 55 bis 81, 90—98 und T. 18—34, 37—38. Bd. II, S. 1—82, 107—109 und T. 39—65, 74 und E. de Rougé, Album photographique de la Mission Nr. 47—88, 125—133, 138—141, 151—155 und die entsprechenden Stellen des Textes. — G. Steindorff, Die Blütezeit des Pharaonenreiches. Leipzig 1900.

Baukunst. — A. Tempel. Für die Anordnung der Tempel der zweiten thebanischen Epoche vgl. Perrot-Chipiez, Histoire de l'Art dans l'Antiquité: I. Égypte 1882. — G. Maspero, Archéologie égyptienne. Paris 1888, S. 66—87. — W. Spiegelberg, Geschichte der ägyptischen Kunst 1903, S. 40—51. — Für die Baugeschichte der Haupttempel Thebens und Nubiens: L. Borchardt, Zur Geschichte des Luxortempels. (Zeitschrift für ägyptische Sprache 1896, Bd. 34.) — Gayet, Le Temple de Louxor. Mit 54 T. (Mémoires de la Mission du Caire, Bd. 18. Wien 1894.) — G. Daressy, La Procession d'Amon dans le Temple de Louxor. (Mémoires de la Mission française, Bd. VIII, S. 380—391 und 16 T.) und Notice explicative des ruines du Temple de Louxor. Kairo 1893. — Für Karnak: Mariette, Karnak. Text mit 88 S. und Atlas mit 56 T. Paris 1875.— G. Legrain, Rapports sur les travaux de Karnak. (Annales du Service des Antiquités, Bd. I 1900, S. 193—200, Bd. II 1901, S. 184—189, 265—280, Bd. IV 1903, S. 1—40 und 6 T., Bd. V 1904, S. 1—43 und 6 T.) — L. Borchardt, Zur Baugeschichte des Amonstempels in Karnak. Mit 1 T. Leipzig 1905. — G. Steindorff, Haus und Tempel. (Zeitschrift für ägyptische Sprache, Bd. 34.) — Für Dêr-el-bahri: Naville, The Temple of Deir el Bahari. (Egypt Exploration Fund, Bd. XII—XIV, XVI, XIX, XXVI, XXIX); Introductory Memoir. London 1894. Mit 14 T.; 1896, Bd. I, mit 31 T.; 1897, Bd. II, mit T. 32—55; 1898, Bd. III, mit T. 56—86; 1901, Bd. IV, mit T. 87—118; 1906, Bd. V, mit T. 119—150; 1908, Bd. VI, mit T. 151—174. — Für das Ramesseum: J. E. Quibell, The Ramesseum. Mit 31 T. (Egyptian Research Account, Bd. II. London 1898.) — E. Baraize, Déblaiement du Ramesséum. (Annales du Service des Antiquités 1907, Bd. VIII.) — Für den Tempel des Thut-mes I. und andere zerstörte Grabtempel: Grébaut-Maspero, Le Musée égyptien. Bd. I, 1890—1900; Daressy, La Chapelle d'Uazmès. (Annales du Service des Antiquités 1900, Bd. I); W. Spiegelberg, Zwei Beiträge zur Geschichte und Topographie der thebanischen Nekropolis im neuen Reich: I. Der Grabtempel Amenophis' I. zu Drah-Abu'l-Negga; II. Plan einer Gesamtarbeit über die Verwaltung der thebanischen Nekropole im neuen Reich. Mit 6 T. Straßburg 1898. — Flinders Petrie, Six Temples at Thebes. Mit 26 T. London 1907. Weigall, A Report on the Excavation of the funeral Temple of Thutmosis III. at Gurneh (Annales du Service des Antiquités 1906, Bd. VII und VIII.) — Für Medînet-Habu: G. Daressy, Notice explicative des ruines de Médinét-Abou. Kairo 1897. Uvo Hölscher, Das hohe Tor von Medinet-Habu, eine baugeschichtliche Untersuchung. Mit 10 T. Leipzig 1910. — Für Bêt-el-Waly, Gerf-Hussên, Wadi-es-Sebûa, Amada, Derr, Abu-Simbel, Abahûda: Gau, Monuments de la Nubie. Stuttgart-Leipzig 1822. T. 12—14, 27—32, 42—63. Maspero-Barsanti, Les Temples immergés de la Nubie, Rapports S. 60—61, 87—89, 106—168 und T. 53, 85 87, 110—140, 144—169.

B. Die Gräber. Für Äthiopien: Cailliaud, Voyage à Méroé, Atlas. Paris 1823. Bd. II, T. 7—15. — Für die Königsgräber vergleiche man außer den oben für die Grabtempel von Theben zitierten Werke: Mariette, Abydos. Bd. 1, mit 53 T. Paris 1868. Bd. II, mit 21 T. 1879. — Caulfield-Petrie, The Temple of the Kings at Abydos. Mit 26 T. (Egyptian Research Account, Bd. VIII. London 1902.) — E. Lefébure, Les Hypogées Royaux de Thèbes. Paris 1886. Bd. I, mit T. 64, 1887—1888, Bd. II, mit 91 T. (Mémoires de la Mission du Caire, Bd. II—III.) — V. Loret, Les Tombeaux de Thoutmès III. et d'Aménophis II. et la Cachette royale de Biban-el-Molouk. Mit 15 T. (Bulletin de l'Institut égyptien 1899, Serie III, Bd. IX.) — Fr. Guilmant, Le Tombeau de Ramsès IX. Mit 96 T. (Mémoires de l'Institut français du Caire, Bd. XV, 1907.) — Theodor M. Davis, The Tomb of Thutmes IV. Mit 28 T. London 1905.; The Tomb of Hatshepsitou. London 1906; The Tomb of Jouîya and Touîyu. Mit 44 T. London 1907; The Tomb of Siphtah. Mit 29 T. London 1908; The Tomb of Queen Tiyi. Mit 35 T. London 1910. The Tomb of Haremheb. London 1911 (im Erscheinen). — Für die Privatgräber: Bénédite-Bouriant - Chassinat - Maspero - Scheil-Virey, Tombeaux thébains. (Mémoires de la Mission du Caire, Bd. V, Wien 1889—1894. — Boussac, Le Tombeau d'Anna. Mit 16 T. (Ebenda, Bd. XVIII., Paris 1896.) — Taylor-Griffith, The Tomb of Paheri at El-Kab. Mit 10 T. London 1894. — N. de G. Davies, The Rock-tombs of el-Amarna. Bd. I, mit 41 T.; Bd. II, mit 47 T.; Bd. III, mit 39 T.; Bd. IV, mit 45 T.; Bd. V, mit 44 T.; Bd. VI, mit 44 T. London 1902—1908. (Archæological Survey of Egypt, Bd. XII—XVIII.)

C. Die Paläste. Außer dem oben zitierten Werk von Petrie über Tell-el-Amarna ist heranzuziehen: G. Daressy, Le Palais d'Aménophis III. à Médinet-Abou. Mit 1 T. (Annales du Service des Antiquités, Bd. IV, S. 165—170.) — Robb de P. Tytus, A preliminary Report on the Re-Excavation of the Palace of Amenhetep III. Mit 4 T. New-York 1904. — Maspero, Causeries d'Égypte. Paris 1907, S. 257—264.

Malerei und Bildhauerkunst. — A. Malerei. Außer den bei Gelegenheit der Königs- und Privatgräber angeführten Werken zu vergleichen: Fr. W. von Bissing und Reach, Bericht über die malerische Technik der Hawata-Fresken von Kairo. (Annales du Service des Antiquités 1906, Bd. VII.) — Flinders Petrie, Egyptian decorative Art. London 1895. — G. Jéquier, La Décoration égyptienne. Mit 11 T. Paris 1910. — A. Erman, Ein Maler des neuen Reichs. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache, Bd. 42.) — Für die Skizzen von Bibân-el-mulûk: L. Borchardt, Studien und Entwürfe altägyptischer Künstler. (Kunst und Künstler 1909, S. 34.)

B. Bildhauerkunst. Für die Bildhauerkunst der zweiten thebanischen Epoche ist außer den allgemeinen Werken noch heranzuziehen: Mariette, Album du Musée de Boulak. Kairo 1874, T. 32, 34, 37. — E. de Rougé, Album photographique. Paris 1867, Nr. 55 bis 56, 64, 72—74, 77, 80—85, 125—135. — Fr. W. von Bissing, Denkmäler der ägyptischen Skulptur. T. 36—59, 76—97 und die entsprechenden Stellen des Textes. — L. Borchardt, Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Kairo. Kairo 1908, T. 8—15, 24—38, 45 und S. 6—8, 11—13, 14. — J. Capart, L'Art égyptien. Brüssel 1909, S. 61—74 und der Artikel von Maspero, La Cachette de Karnak et l'École de sculpture thébaine. (Revue de l'Art ancien et moderne 1906, Bd. 20, S. 337—348.) Außerdem noch folgende Bücher, Broschüren und Abhandlungen: G. Legrain, Statues et Statuettes de Rois et de particuliers. (Catalogue général du Musée du Caire. Kairo 1906 und 1909. Bd. I, S. 30—89 und T. 27—79; Bd. II, mit 53 T.) — R. Lepsius, Eine Sphinx. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1882, Bd. 20.) — G. Maspero in O. Rayet, Monuments de l'Art antique. Paris 1880—1884. Bd. I; La Statue de Khonsou. (Annales du Service des Antiquités 1902, Bd. II.); Sur un fragment de Statuaire Thébaine. Mit 1 T. (Revue de l'Art ancien et moderne 1907, Bd. 17, S. 401—404); La Vache de Déir-el-Baharî. Mit 3 T. (Revue de l'Art ancien et moderne 1907, Bd. 17, S. 5—18). — R. Mahler, Die Kuh von Dêr-el-bahri. (Zeitschrift für bildende Kunst 1908, Nr. 8.) G. Maspero, Les Quatre Têtes de Canopes du Musée du Caire. Mit 1 T. (Revue de l'Art ancien et moderne 1910, Bd. 28, S. 241—252.); Musée égyptien. Bd. I, 1890—1900, T. 1 und 44; Bd. II, 1901—1907, T. 5—6. — Legrain, Le Musée égyptien. Bd. II, T. 1—9. — G. Bénédite, A propos d'un buste égyptien récemment acquis par le Musée du Louvre. (Monuments et Mémoires de la fondation Piot 1906, Bd. 13, S. 3—25.) — J. Capart, Tête égyptienne du Musée de Bruxelles, (Ebenda 1906, Bd. 13, S. 27—34); Une importante donation d'Antiquités égyptiennes. (Bulletin des Musées royaux du Cinquantenaire. Brüssel 1908. 2. Serie, Bd. 1, S. 84—86.) — L. Borchardt, Der Porträtkopf der Königin Teje im Besitz von Dr. James Simon. Mit 5 T. Leipzig 1911. — H. Schäfer, Amtliche Berichte aus den Kgl. Kunstsammlungen. Berlin 1907. S. 10—11, Fig. 7. — Für die Grabstelen ist zu vergleichen: W. Spiegelberg, B. Pörtner, K. Dyroff, A. Wiedemann, Ägyptische Grabsteine aus süddeutschen Sammlungen; erschienen: I. Karlsruhe, II. München, III. Bonn, Darmstadt, Frankfurt a. M., Genf, Neuchâtel. — B. Pörtner, Ägyptische Grabsteine und Denksteine aus Athen und Konstantinopel. Mit 13 T. Straßburg 1908.

Die Kleinkunst. — Im allgemeinen orientiert: G. Steindorff, Das Kunstgewerbe im alten Ägypten. Leipzig 1898. — A. Keramik. Für die Gefäße und Gegenstände aus Ton und glasiertem oder emailliertem Stein zu vergleichen: Fr. W. von Bissing, Fayencegefäße. (Catalogue général du Musée du Caire. Wien 1902.) — Henry Wallis, Egyptien Ceramic Art, the Macgregor Collection. Mit 30 T. London 1898.; Egyptian Ceramic Art. Mit 12 T. London 1900. — H. Schäfer, Die altägyptischen Prunkgefäße mit aufgesetzten Randverzierungen. Leipzig 1903. (Untersuchungen zur Geschichte und Altertumskunde Ägyptens, Bd. IV, 1.) — L. Borchardt, Darstellung einer verzierten Schale auf ägyptischen Denkmälern. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache, Bd. 31.) — Für Fayenceverzierung von Palästen und Tempeln: G. Daressy, Plaquettes émaillées de Médinet-Habou. (Annales du Service des Antiquités 1910, Bd. 11.) — Über den Einfluß fremder Kulturen A. Jolles, Die ägyptisch-mykenischen Prunkgefäße. (Jahrbuch des Kaiserl. Deutsch. Archäolog. Instituts 1908, S. 209.) — A. J. Butler, Egypt and the Ceramic Art of the nearer East. (Burlington Magazine 1907, Bd. XI, S. 221—226.) — R. von Lichtenberg, Einflüsse der ägäischen Kultur auf Ägypten und Palästina. (Mitteilungen der Vorderasiatischen Gesellschaft, Bd. 16, 2.) — Über die Uschebti-Figuren: A. H. Gardiner, A Statuette of the high priests of Memphis. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache 1906.) — Über die Amulette: H. Schäfer, Die Entstehung einiger Mumienamulette. (Zeitschrift für Ägyptische Sprache, Bd. 43.) — G. A. Reisner, Ägyptische Amulette im Museum zu Kairo. Mit 25 T. Kairo (Leipzig) 1907. — A. Wiedemann, Die Amulette der alten Ägypter. (Der alte Orient, Jahrgang XII, 1.)

B. Holzarbeiten. Für das Totenmobiliar: Theodor M. Davis, The Tomb of Jouîya and Touîyou. London 1907. — E. Quibell, Tomb of Yuaa and Thuiu. Mit 60 T. (Catalogue général du Musée du Caire. Kairo 1908.) — Für die Toilettengegenstände: G. Maspero in O. Rayet, Monuments de l'Art antique, Bd. I. — J. Capart, L'Art et la Parure féminine dans l'ancienne Égypte. (Annales de la Société d'archéologique de Bruxelles. Brüssel 1907. Bd. 21, S. 303—334); Figurine égyptienne en bois au Musée de Liverpool. Mit 1 T. (Revue archéologique 1907, Bd. II, S. 369—372.) — Für die hölzernen *Ka*-Statuen: G. Maspero in O. Rayet, Monuments de l'Art antique, Bd. I. — Chassinat, Une Tombe inviolée de la XVIII[e] Dynastie. (Bulletin de l'Institut français d'archéologie orientale 1901, Bd. I, S. 225—234.) — Flinders Petrie, An Egyptian Ebony Statuette of a Negress. (Man 1901, Nr. 157.) — G. Bénédite, La Statuette de la dame Touî. (Monuments et Mémoires de la fondation Piot 1895, Bd. II, S. 29—37 und T. 2—4.)

C. Goldschmiedekunst und Schmucksachen. Außer den beiden für die Schmucksachen der ersten thebanischen Epoche zitierten Werken von Vernier ist noch heranzuziehen von demselben Verfasser: Notes sur les boucles d'oreilles égyptiennes. (Bulletin de l'Institut français d'Archéologie Orientale 1911, Bd. VIII, S. 15—41 und T. 1—7.) — Mark Rosenberg, Ägyptische Einlagen in Gold und Silber. Frankfurt a. M. 1905. — F. W. von Bissing, Eine Bronzeschale mykenischer Zeit. (Jahrbuch des deutschen Archäologischen Instituts 1898, Bd. XIII, S. 28—56); Ein Thebanischer Grabfund aus dem Anfange des Neuen Reichs (unvollendet), Berlin 1890—1909. — Daressy, Un Poignard du temps des Rois Pasteurs. Mit 1 T. (Annales du Service des Antiquités 1906, Bd. VII.) — C. C. Edgar, The Treasure of Tell Basta. (Musée égyptien, Bd. II, T. 43—55.) — G. Maspero, Causeries d'Égypte. Paris 1907, S. 335—341; Le Trésor de Zagazig. (Revue de l'Art ancien et moderne 1908, Bd. 23, S. 401—412; Bd. 24, S. 29—38.) — Mariette, Le Sérapéum de Memphis. Paris 1857. Teil 3, T. 9, 11—12, 20. — L. Borchardt, Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Kairo, T. 43—44.

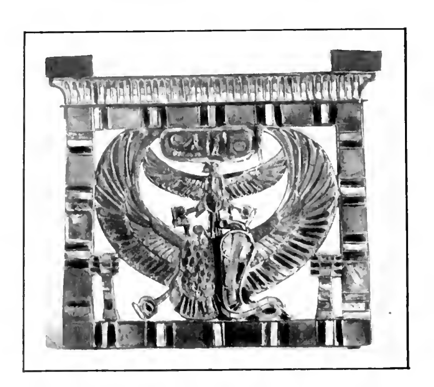


Abb. 408. Pektoral des Ramses II.
(Kairo, Museum).



Abb. 409. Die Insel Philae mit ihren Bauwerken von Südwesten.
(Vor der Vollendung des Staudamms von Assuân.)

DRITTER TEIL

Die saitische Epoche und das Ende der ägyptischen Kunst

Die Baukunst bei den Saiten: Der thebanische Tempel entwickelt sich zum ptolemäischen und römischen Typ aus — Malerei und Bildhauerkunst — Das Kunstgewerbe: Seine Entwicklung unter griechischem Einfluß — Untergang der ägyptischen Kunst.

Der politische Verfall von Theben und das Ende der ägyptischen Weltherrschaft hemmten die Entwicklung der Kunst, ohne sie indessen, wie man angenommen hat, völlig zu unterbrechen. Die Architekten-, Maler- und Bildhauerschulen, die zu den Zeiten der Ramessiden gearbeitet hatten, setzten ihre Tätigkeit fort, manche sogar mit ganz glänzenden Resultaten; außerdem traten mehrere Städte des Deltas, die bis jetzt ein unbeachtetes Dasein geführt hatten, neu in das politische Leben ein, wodurch neue Künstlerschulen auf den Plan traten und es zu einer späten Blüte brachten. Allerdings haben wir alle Berechtigung, anzunehmen,

daß keine einzige von diesen neuen Schulen selbst in ihrer besten Zeit eine so freie und unbeschränkte Tätigkeit entfaltete, wie sie für die thebanische und memphitische Schule charakteristisch gewesen war. Manche dieser Schulen sind uns übrigens bisher nur dem Namen nach bekannt; dazu gehört auch die saitische. Sais ist verschwunden und seine Tempel sind eingefallen; ja ihre Zerstörung ist so vollkommen, daß wir nicht einmal ihre Anlagen verfolgen können; einzelne Statuen zwar und einzelne Reliefs dieser Schule sind der allgemeinen Vernichtung entgangen und befinden sich hier und da in den Museen; doch vermögen wir sie nicht von den Monumenten anderer Schulen dieser Zeit zu unterscheiden. Herodot spricht von den Bauten und Kolossen von Sais in einer Weise, die zeigt, daß er sie nicht geringer schätzte als die der memphitischen Epoche. Wenn man aber das Gelände durchschreitet, auf dem sich einst die Stadt erhob, so muß man doch gestehen, daß alle ihre Tempel zusammen noch nicht die Ausdehnung der Baulichkeiten von Luxor, geschweige denn von Karnak erreichten. Erfreuten sich doch die Könige, welche die Bauten dieser Zeit in Auftrag gaben, nicht so unerschöpflicher Hilfsquellen wie die Pharaonen aus den Zeiten der Weltherrschaft. Floß doch nicht mehr jener unerschöpfliche Gold- und Silberstrom aus Asien in ihre Schatzkammern; sie mußten ihre Baugelder einzig und allein aus dem Niltal selbst entnehmen oder aus den benachbarten Gegenden der afrikanischen Wüste. Zwar fehlte es ihnen an wertvollen Metallen nicht — das beweist die Aufzählung der Summen, die Osorkon II. auf die Wiederherstellung eines der Sanktuare von Bubastis verwandte — aber was wollen

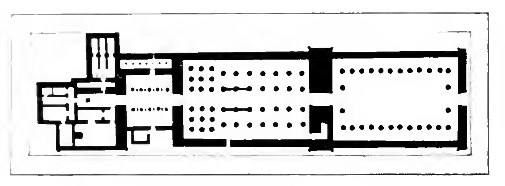


Abb. 410. Der älteste Tempel von Napata.

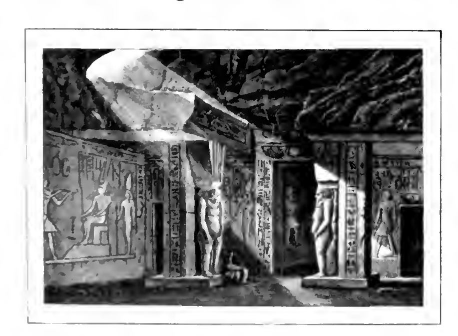


Abb. 411.
Sanktuar im Tempel des Taharka in Napata.
(Nach Cailliaud.)

diese Summen besagen neben denen, über die einst Thut-mes III. und Ramses II. verfügten? Daher verboten sich für sie derartige Bauunternehmungen, wie sie von ihren Vorgängern herrührten, ganz von selbst; so gering aber ihr Reichtum auch im Verhältnis zu dem der Vergangenheit erscheinen mag, er reichte doch aus, die kühnsten Bauwerke zu errichten, die es in der damaligen Welt gab. Und so emsig arbeiteten sie, von den Katarakten an bis zum Gestade des Mittelländischen Meeres, daß es ihnen nicht nur gelang, die Tradition der Kunst auf ihrer Höhe zu bewahren, sondern sie sogar ihren griechischen und römischen Nachfolgern unversehrt zu überliefern. Die meisten Tempel, die wir in Oberägypten bewundern, stammen von den Ptolemäern und den Cäsaren.



Abb. 412.
Reste vom Vorbau des Taharka in Karnak.

A. *Die Baukunst*

Die verschiedenen Typen der Häuser, Paläste und Gräber waren im Laufe der zweiten thebanischen Epoche so vervollkommnet worden, daß sich im Laufe der folgenden Zeit daran nichts Wesentliches mehr änderte. Ist es doch fast unmöglich, unter den Trümmern der Städte das griechisch-römische Haus von dem der 18. und 19. Dynastie zu unterscheiden. Meist war es nur eine Rekonstruktion des alten Gebäudes, zum Teil sogar mit denselben Materialien. — Ma-



Abb. 413.
Ostseite des Tempels von Hibe.

stabas wurden kaum noch verwendet, weder solche aus thebanischer Zeit mit ihrem Pyramidenaufsatz noch solche aus memphitischer mit dem flachen Dach; überall bevorzugte man das Felsengrab mit oder ohne Außenkapelle. In Theben freilich machte man sich nur selten die Mühe, ein neues Grab anzulegen; es gab ja soviel alte Felsengräber, die ausgeplündert oder nach dem Aussterben der Familie verlassen waren. Man belegte also einfach ein altes mit Beschlag oder kaufte es billig von den Priesterkorporationen; darauf richtete man ein oder zwei Zimmer notdürftig her und außerdem den Schacht zur Grabkammer; nach drei bis vier Generationen erlitten diese Besitzer zweiter Hand dasselbe Schicksal wie die ersten, und auch die dritten Herren erfreuten sich nicht lange Zeit ihres Besitzes: auch sie wurden von neuen Eindringlingen verdrängt. Anders lag die Sache in Memphis, wo der Sand die Mastabas früherer Jahrhunderte überdeckte und so meist vor den Liebhabern fertig ausgeschmückter Gräber bewahrte. Und doch waren auch hier Grabschändungen noch so häufig, daß man einen neuen Typ erfand, der mehr Sicherheit vor den Grabräubern bot. Zu diesem Zwecke grub man in die Steinmasse des Plateaus in Sakkâra und Gîze eine 12—15 m breite und 25—30 oder noch mehr Meter tiefe Grube, mit deren Grund ein quadratischer, 1,25—2 m breiter Schacht in Verbindung stand, der im Süden neben der Grube seinen Eingang hatte. Hier ließ man dann einen gewaltigen, massiven Kalksteinblock hinab, den man zum Sarkophag verarbeitete und mit mystischen Szenen und Inschriften bedeckte; in diesen hinein tat man einen Basaltsarg in Mumienform. Über diesen Särgen baute man aus kleinen Kalksteinblöcken



Abb. 414. Tempel in der Oase Dachel.

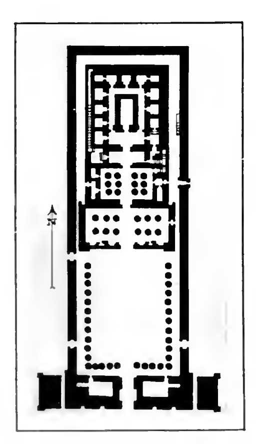


Abb. 415. Grundriß des Horus-Tempels von Edfu.

ein Gewölbe, dessen Innenwände man mit Gebeten und manchmal auch mit Darstellungen schmückte, die man zumeist dem Totenbuch oder den Pyramidentexten entnahm. Inmitten der Wölbung ließ man ein kleines rechteckiges Loch frei. Wenn man dann am Begräbnistage die Mumie in ihren Sarg versenkt hatte, deckte man die beiden Sargdeckel, den aus Basalt und den aus Kalkstein, darüber, vermauerte dann den Korridor, durch den das Grab mit dem Schacht in Verbindung stand, und füllte die beiden Gruben — den Schacht und das Grab — mit Sand und Steinstücken an. Die Grabräuber drangen irgendwie in den Schacht ein; kamen sie aber an den Korridor, so stürzte sofort, wenn sie ihn zu entleeren begannen, der Sand nach, den bis jetzt die Mauer, durch die der Korridor abgeschlossen wurde, zurückhielt; so wurden sie am weiteren Vordringen gehindert. Auch wir mußten jedesmal, wenn wir auf diesem Wege vorzudringen versuchten, haltmachen, wie in früherer Zeit die Grabräuber; daher mußten wir uns dazu verstehen, die Hauptgrube zu leeren, wozu wir mit einer Mannschaft von gegen hundert Arbeitern durchschnittlich drei Monate arbeiten



Abb. 416. Pylon des Horus-Tempels von Edfu.

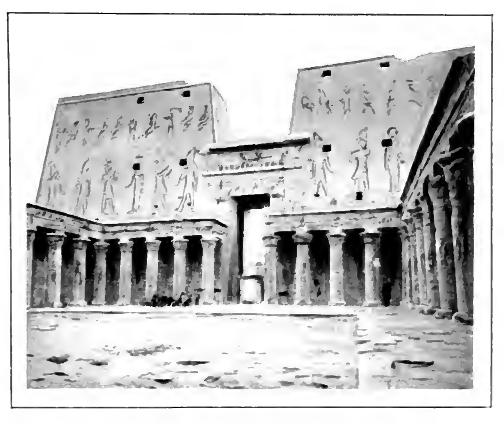


Abb. 417.
Hof mit Säulenhallen im Horus-Tempel von Edfu.

mußten; enthalten doch diese Gruben zwischen 2000 und 5000 cbm Schutt. Man versteht leicht, daß die Grabräuber, die sich veranlaßt sehen mußten, im geheimen zu arbeiten und noch dazu mit wenigen Leuten, Tote, die so geschützt waren, notgedrungen respektierten, zumal sie ja in jedem Augenblick befürchten mußten, bei ihrer Arbeit überrascht zu werden. So erklärt es sich, daß fast alle Gräber dieser Art, die wir in Sakkâra aufdecken, völlig unversehrt sind. — Wie beim Grab, so blieb zunächst auch beim Tempel der Plan der Anlage unverändert. Die Taniten und Bubastiten bauten in Unterägypten eine ganze Anzahl von Tempeln; doch sind uns nur in Bubastis und Tanis Reste erhalten, und noch dazu unförmige Reste, an denen wir die Anlage nicht erkennen können. In Oberägypten ließen es sich die Priesterkönige des Amon, die über geringere Mittel verfügten als ihre Rivalen im Delta, genügen, die alten Anlagen der Ahmessiden und Ramessiden zu erneuern und auszubauen; höchstens brachten sie soviel Geld auf, daß sie die Ausschmückung des Chons-Tempels vollenden oder Kapellen in schlechtem Stil bauen konnten, wie die des Herrn der Ewigkeit Osiris im östlichen Teil von Karnak. Außerdem hatte ja nach der Thronbesteigung des Scheschenk I. die Gründung des Königreichs Napata, wodurch sich Äthiopien von Oberägypten losmachte, den thebanischen Herrschern die reichste ihrer Einnahmequellen unterbunden, das Gold,



Abb. 418. Pronaos und Dachterrasse im Horus-Tempel von Edfu, von der Höhe des Pylons gesehen.



Abb. 419.
Der Naos des Neetanebos in Edfu.

welches ihnen von den Flüssen und Plätzen des Niloberlaufs zufloß. Ein Teil der Künstler, welche die Nachfolger Heri-Hor's beschäftigt hatten, folgte deren Nachkommen in ihr neues Vaterland, wodurch sich die thebanische Schule in zwei Teile getrennt sah: der eine fristete mühsam sein Dasein in den alten Werkstätten, während der andere eine neue Wirksamkeit fern im Süden begann. Noch ist Äthiopien zu wenig erforscht, als daß wir die Möglichkeit hätten, die äthiopische Kunst richtig zu beurteilen. Doch hat es den Anschein, als ob sich die Tempel von Napata nicht allzuweit vom thebanischen Typ entfernten, was Anlage und Ausschmückung anbetrifft. Der älteste dieser Tempel (Abb. 410), den Pianchi-Meri-Amon gegen die Mitte des achten vorchristlichen Jahrhunderts am Fuß des *heiligen Berges* errichtete, hat ziemlich dieselbe Anordnung, wie sie Amen-hetep III. für den Tempel von Luxor gebrauchte. Den Eingang bildet ein ungefähr 45 m langer Säulenhof, dessen 26 Säulen im Durchmesser nicht ganz 2 m messen; daran schließt sich eine Art Pronaos mit 46 Säulen, ein Hypostyl mit 10 Säulen, und dahinter kommen die drei Kapellen der thebanischen Trias, die des Amon in der Mitte, die der Mut und des Chons zur Rechten und Linken. Den gegen vierzig Jahre jüngeren Tempel des Taharka, ein Hemispeos, könnte man als die Kopie eines der Hemispeos von Ramses II. bezeichnen, z. B. des von Derr oder des von Wâdi-es-Sebûa, doch bemerkt man auch originelle Züge. So



Abb. 420. Gebäude auf dem Dach des Hathor-Tempels in Dendera.

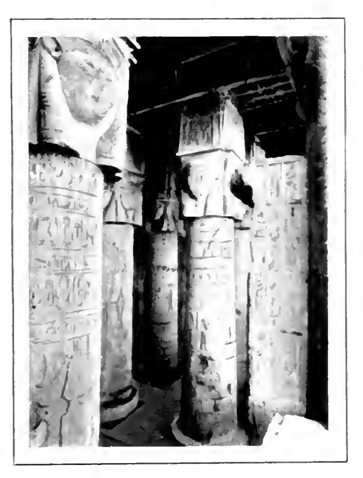


Abb. 421. Hathor-Säulen vom Pronaos in Dendera.

folgt hier auf eine von acht Säulen getragene Vorhalle eine Art länglichen Hofes mit Hallen von acht viereckigen Pfeilern, an die sich Kolossalfiguren des Gottes Bes lehnen. Das Allerheiligste liegt tief im Felsen; den Eingang bewachen zwei Bes-Pfeiler (Abb. 411). Es ist wenig wahrscheinlich, daß die äthiopischen Architekten diesen Pfeilertyp selbst erfunden haben, der übrigens auf den Osiris-Pfeiler zurückgeht, wie er in Medînet-Habu verbaut ist; ohne Zweifel würden wir auch diese neue Pfeilerform in Ägypten selbst finden, wenn noch alle Monumente erhalten wären, die nach dem Untergang der ramessidischen Dynastien gebaut wurden. Den Exemplaren von Napata aber ist eine gewisse Roheit der Ausführung eigentümlich, wodurch dieser an und für sich schon hinreichend wilde Gott einen noch wilderen Charakter erhält, als wir bei den eigentlichen Thebanern kennen; von hier ab macht sich in diesem Teil der thebanischen Schule, die dort im Exil lebte, ein Einschlag sudanesischer Barbarei geltend. In Ägypten selbst dagegen, wo die äthiopischen Könige durch einen wunderbaren Glücksumschlag die Herren ihrer früheren Gebieter geworden waren, änderten sie nichts an dem dort eigentümlichen Verfahren. Die Kapelle, die Taharka in Karnak zur Erinnerung an seine Thronbesteigung, so gut es ging, zwischen die Mauern von Mer-en-Ptah und von Ramses II. nordwestlich vom heiligen See einschob, hat nichts Unägyptisches im Stil, wenn sie auch in Anlage und Ausschmückung eine jämmerliche Arbeit ist. Selbst die Kolossalsäule im großen Hof (Abb. 412) — die allein noch von der



Abb. 422. Der doppelte Hof und der doppelte Pronaos in Kôm-Ombo.



Abb. 423. Kasr-Karûn. (Nach Lepsius.)



Abb. 424. Der römische Tempel von Medînet-Habu. (Nach Béato.)

Triumphhalle übrig ist, die er an Stelle der alten Widdersphinx-Allee vor dem Ramses-Pylon zu errichten beabsichtigte — ist ein rein ägyptisches Gebilde, wenn auch ein neues Gebilde, das den Endpunkt einer allmählichen Entwicklung markiert einer Entwicklung, die sich seit mehreren Jahrhunderten in den Werkstätten von Theben und im Delta vollzogen hat.

War doch gerade diese uns so mangelhaft bekannte Periode von der 21. Dynastie bis zum Ende der Perserherrschaft für die Baukunst eine Spätzeit fruchtbarster Entwicklungen und Umbildungen. Bisher unbeachtete Ausdrucksformen und Kombinationen, an die man früher nicht gedacht hatte, offenbaren sich jetzt plötzlich den Architekten, durch deren Anwendung sie, ohne die Hauptregeln der alten Praxis zu ändern, zu festerer Ordnung und größerer Abwechslung im Gebrauch der alten Typen kamen. So wurde früher in vielen thebanischen Tempeln (wie in Luxor, beim Chons-Tempel, im Ramesseum und

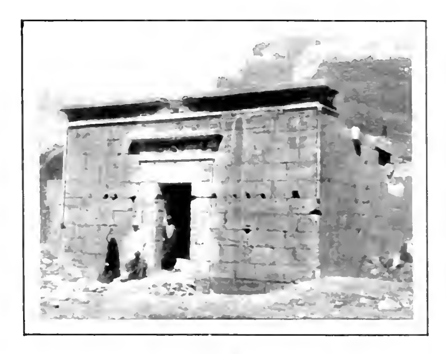


Abb. 425.
Fassade des Tempels von Dêr-el-Medîne.

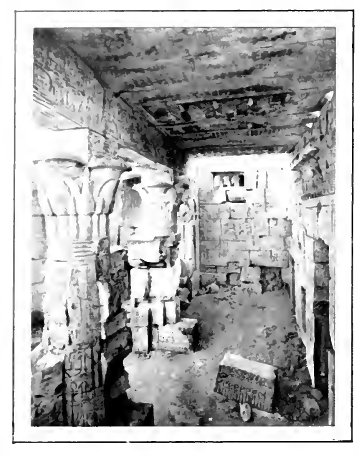


Abb. 426. Pronaos des Tempels von Dêr-el-Medîne.

in Medînet-Habu) die Fassade des Hypostyls durch eine offene Säulenhalle gebildet, die, teils mit dem Ehrenhof auf einer Höhe, teils zwei bis drei Meter höher gelegen, zur Linken und Rechten der Mitteltreppe eine niedrige Balustrade aufwies; diese Halle wird jetzt tiefer und breiter und nimmt die Dimensionen einer monumentalen Vorhalle mit drei bis vier Säulenreihen an; dieser Pronaos ist durch eine in halber Höhe der ersten Säulenreihe gezogene Balustrade abgeschlossen, durch die in der Längsachse des Gebäudes eine einzige Tür hindurchführt. Ebenso legte man für gewöhnlich vor dem Pylon mehr oder weniger ausgedehnte Vorhallen an, zwischen denen der Gläubige bis zum Eingang der eigentlichen Wohnung Gottes gelangte, eine Art Triumphstraße, wie wir sie, nur in viel größerem Maßstabe, in dem Widdersphinx-Weg kennen, der Luxor mit Karnak verband. Diese neue Anlage bestand aus mehreren Toren dicht hintereinander mit zwei eng aneinandergesetzten Torpfeilern, die durch die bekannte Hohlkehle miteinander verbunden waren; auf sie folgte eine längliche, ungedeckte Halle, die von einer — bei den einzelnen Bauwerken schwankenden — Anzahl von Säulen in zwei Reihen eingefaßt war; seitlich waren diese Säulen durch niedrige Mauern mit einem Fries von Uräus-Schlangen verbunden; doch trugen sie keinen Architrav, sondern auf dem Steinwürfel, der den Abschluß jeder Säule bildete, stand ein Götteremblem,

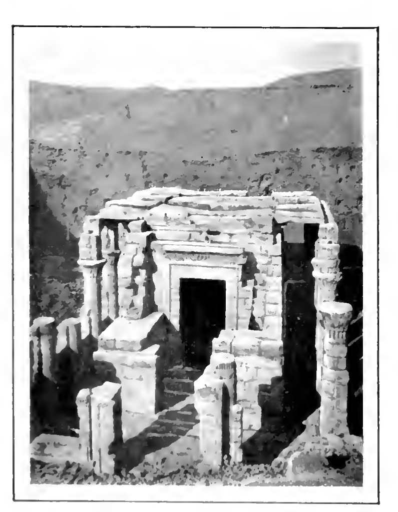


Abb. 427. Das Geburtshaus in Edfu

höchstwahrscheinlich ein Falke oder ein Horus-Sperber. Zu einer solchen Vorhalle, übrigens der ältesten dieser Art, die ich kenne, gehörte auch die Säule des Taharka in Karnak mit ihren neun Schwestern, von denen nur noch die Basen erhalten sind.

Im Inneren ist die Anordnung der Kapellen eine regelmäßigere geworden, was eine wirkliche Verbesserung in der Lage des Sanktuars zur Folge hat. Der Barkensaal, früher oft ein an den beiden Schmalseiten offener Raum, verliert die vier Säulen und die hintere Tür und ist nur noch durch eine einzige Tür an der Vorderseite zugänglich. Um ihn reihen sich an den drei Seiten des Korridors, der den Barkensaal von dem übrigen Gebäude abschließt, die anderen Zimmer in streng hierarchischer Anordnung: der Statuensaal, d. h. das eigentliche Sanktuar, unmittelbar hinter dem Barkenraum, rechts und links von ihm die Kapellen der Nebengötter. — Nicht eine plötzliche Änderung führte zu dieser neuen Anordnung, sondern eine allmähliche Entwicklung, die man an mehreren saitischen Tempeln noch aufzeigen kann, natürlich solchen, die unter den Ptolemäern nicht eingerissen oder umgebaut wurden. Das älteste Beispiel dieses eintürigen Sanktuars mit dem Umgang liefert die Kapelle der Amen-ir-dis in Medînet-Habu; doch bauten noch 350 Jahre später Alexander II. und Philipp Arrhidaios in Luxor und Karnak Sanktuare mit zwei Türen in der Längsachse. Über die Entwicklung dieser Anlagen

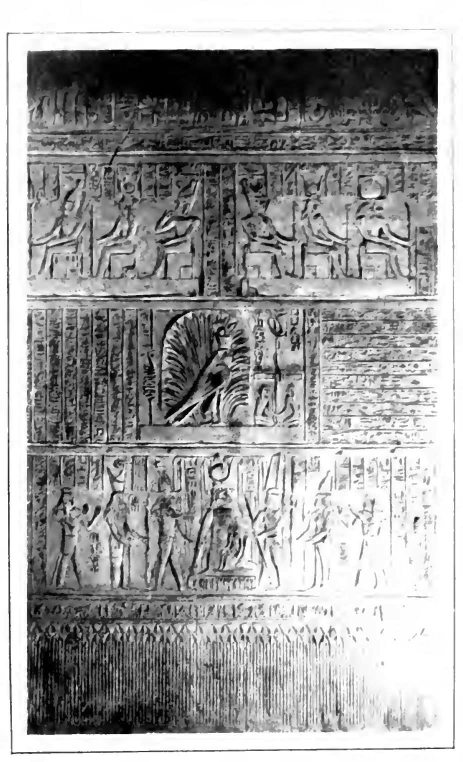


Abb. 428.
Wand vom Isis-Tempel in Philae.

wissen wir jetzt etwas besser Bescheid, seit man den Tempel von Hîbe in der großen Oase (Abb. 413) näher untersucht hat. Unter Darius I. begonnen und unter Nectanebos II. vollendet, weist er zwar die eng aufeinanderfolgenden Tore und die Vorhalle auf, aber die drei Sanktuare sind noch nach der alten, rein-thebanischen, Art (Abb. 414) nebeneinander geordnet, und die Mittelkammer ist ein richtiger Naos, dessen Wände mit kleinen Götterbildern bedeckt sind. Es ist zwar eine Anlage untergeordneterer Art und in einer der fernsten und ärmsten Provinzen gelegen, so daß man darnach noch nicht urteilen kann, wie die Tempel in Oberägypten selbst beschaffen waren; und doch, wenn man sie mit anderen gleichzeitigen Resten vergleicht, die hier und da im Niltal übrig sind, und dann mit den vollständig erhaltenen Tempeln der Ptolemäer zusammenstellt, so wird man auch hieraus leicht den Eindruck gewinnen, daß die ägyptischen Baumeister in der Zeit von Psammetich I. bis zur mazedonischen Herrschaft doch viel tätiger gewesen sind, als man es in den ersten Zeiten der ägyptologischen Wissenschaft gedacht hätte. Wenn wir auch bisher noch nicht nachweisen können, daß sie eine große Erfindungsgabe besessen haben, so steht es doch fest, daß sie sich wenigstens eifrigst bemühten, den Elementen, die ihnen von ihren Vorgängern überkommen waren, neue Seiten abzugewinnen; ihre Art, die vorhandenen Formen zu verwenden, ist sicher weniger großartig als die ihrer thebanischen Vorgänger, dafür aber strenger

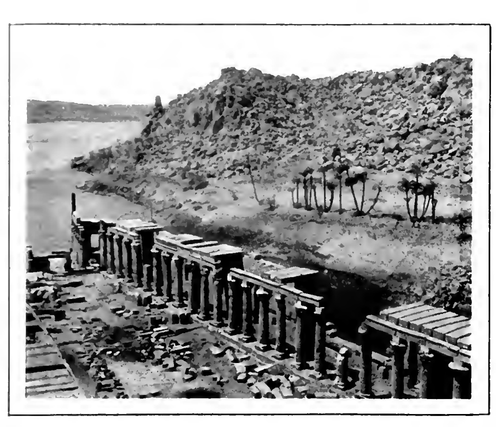


Abb. 429.
Westseite der langen Halle in Philae.

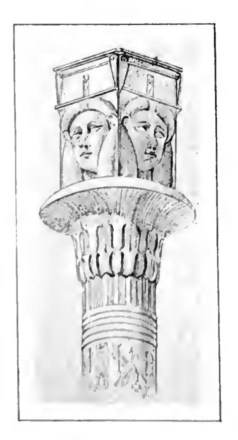


Abb. 430.
Kombiniertes Blumen- und Hathor-Kapitell.

und logischer. Ägypten verdankt ihnen den harmonischen und großartigen Plan, den die Tempel der letzten Jahrhunderte aufweisen, die von Philae, Dendera, Edfu und Kôm-Ombo; wenn sie vielleicht selbst — was aber noch lange nicht ausgemacht ist — keine Meisterwerke schufen, so lehrten sie doch ihre Schüler das Geheimnis, solche hervorzubringen.

Abb. 431.
Kiosk des Nectanebos in Philae.

Betrachten wir den besterhaltenen dieser Tempel und zugleich den einzigen, der vollständig ist, den Horus-Tempel zu Edfu (Abb. 415). Sein Grundriß zeigt die Form eines langgestreckten Rechtecks, das in seiner Längsachse von Süden nach Norden orientiert ist; die Hauptfront liegt im Süden (Abb. 416). Im allgemeinen ist der Grundriß derselbe wie beim Chons-Tempel, aber im einzelnen finden sich doch bedeutende Unterschiede. Da ist zunächst die Mauer, die beim Chons-Tempel, beim Tempel des Ramses III., wie überhaupt bei allen bekannten Tempeln der thebanischen Epoche von dem einen Pylon-Turm ausgeht und, zweimal im rechten Winkel umbiegend, symmetrisch zum anderen Turm zurückkehrt — es ist keine freie Mauer, die um das Tempelgebäude herumgelegt wäre, sondern sie ist mit ihm unlöslich verbunden,

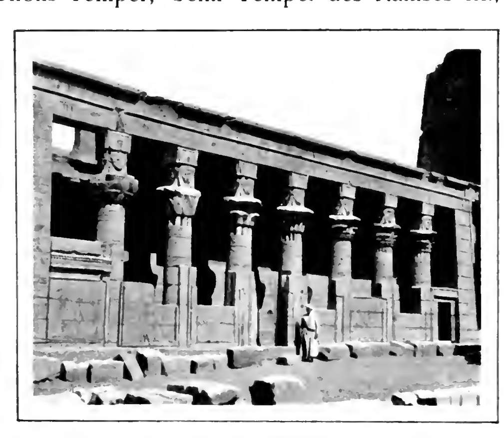


Abb. 432. Ostfassade des Geburtshauses in Philae.

derart, daß das Sanktuar mit seinen Nebenzimmern sich an sie anlehnt und sie als Rückwand benutzt. Beim Horus-Tempel von Edfu dagegen ist sie bis auf die beiden Enden, wo sie an den Pylon anschließt, frei gebaut; sie wird so zu einer Schale, die sich um den eigentlichen Tempel herumlegt, ohne ihn an irgendeinem Punkte zu berühren, und schafft damit eine Schranke zwischen der Außenwelt und dem Reich des Gottes, die profane Blicke von den Vorgängen im Innern fernhalten soll. Bisweilen freilich, wie in Dendera und vielleicht auch in Esne, fehlt diese Mauer, doch liegt das wohl daran, daß es den Baumeistern dazu an Zeit oder Geld gemangelt hat.



Abb. 433.
Säulenkapitelle vom Pronaos in Philae.

Mehr noch als in der Ramessidenzeit gehört also in saitischer und ptolemäischer Zeit zur Tempelanlage etwas, was ich als Isolierschranke bezeichnen möchte, und im Innern werden die Unterschiede noch größer. Beim ramessidischen Tempel liefen die beiden Seitenhallen des Säulenhofes an der Mauer entlang, um dann unvermittelt an die Fassade des Gebäudes oder an den zweiten Pylon zu stoßen — das ist der Fall im Ramesseum; oder, wenn vor dieser Fassade noch eine erhöhte Säulenhalle mit einer Balustrade zwischen den einzelnen Säulen lag, wie beim Chons-Tempel und in Medînet-Habu, so schlossen sich die Seitenhallen mehr oder weniger geschickt an diese Vorhalle an. Anders bei unserem Horus-Tempel: hier beginnen die Seitenhallen an der Innenseite des Pylons, rechts und links vom Eingang (Abb. 417), biegen dann um und folgen der Isolierungsmauer, reichen aber, wie diese, nicht



Abb. 434.
Das Ptolemäer-Tor vor dem Chons-Tempel.

bis an das eigentliche Gebäude heran, sondern hören in geringer Entfernung davon auf, wodurch sie einen engen Gang zwischen sich und der Tempelfassade frei lassen. Der Pronaos ist drei Säulenreihen tief; die niedrige Balustrade der Ramessiden-Tempel ist hier zu einer halbhohen Mauer zwischen den Säulen der ersten Reihe geworden; so bieten die einzelnen Felder dieser Mauer den Zeremonien im Innern einen wirksamen Schutz vor unberufenen Augen (Abb. 418). Vom ganzen Gotteshaus war also allein der Hof der großen Menge zugänglich; weiter durften nur die gehen, denen ihre priesterliche Eigenschaft oder ihre soziale Stellung dieses Vorrecht gab; ja, um diese Teilung noch deutlicher zu machen, hatte man den Gang zwischen Sanktuar und Außenmauer durch eine Trennungsmauer versperrt, deren Tür für gewöhnlich sorgfältig geschlossen war. So hat das Volk anscheinend niemals die Szenen vom Leben des Horus und von seinen Kriegen, mit denen die Innenwände der Umfassungsmauer geschmückt sind, betrachten dürfen.



Abb. 435.
Vorhalle und Fassade der Kapelle des thebanischen Ptah.

Hatte man den Pronaos hinter sich, so gelangte man in den Teil des Tempels, den ich als „Vorgebäude“ bezeichnen möchte, und der das Hypostyl, das Vestibül und die Nebenkammern umfaßt. Dieser Teil zeigt mit geringen Abweichungen denselben Grundriß wie die älteren Tempel; aber die Privatgemächer des Gottes, in die man von diesem Vorgebäude aus gelangt, waren nach der neuen Art angeordnet. Man kommt zunächst in ein Vorzimmer, das mit den beiden Dachtreppen, dem Hof, nach dem sich die „Neujahrs-Kapelle“ öffnet, anderen



Abb. 436. Trajan-Kiosk in Philae.

dunklen Kapellen und schließlich dem Barken-Sanktuar in Verbindung steht. Neben die Barke hatten die Bubastiten in diesem Sanktuar einen Naos aus poliertem Stein mit eingemeißelten Inschriften aufgestellt; enthielt doch unter den Saiten jeder Tempel wenigstens einen derartigen Stein-Naos, der manchmal von ganz beträchtlichem Umfang ist und mehr noch als die Barke als die eigentliche Wohnung des Gottes angesehen wurde. Der von Edfu (Abb. 419) begnügt sich mit drei Inschriftenreihen auf den beiden Türpfeilern, ist aber sonst, was Schönheit des Materials und Vollkommenheit der Arbeit anbelangt, der schönste von allen, die wir kennen. — Den Umgang, der die Mittelkapelle an drei Seiten umgibt, fassen die der Neunheit von Edfu geweihten Kapellen ein. (Der hinterste dieser Räume, in dem man, solange das Barkenzimmer verschlossen war, die kultischen Riten vollzog, hieß hier „die Schmiede", weil einstmals Schmiede Horus bei der Eroberung Ägyptens geholfen haben sollten, die dafür seine ersten Priester geworden wären.)

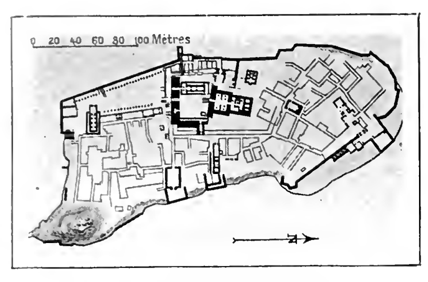


Abb. 437. Plan der Insel Philae. (Nach Lyons.)

Zu allen diesen Abweichungen kommt schließlich noch hinzu, daß das Dach, das bisher gänzlich unbenutzt geblieben oder den Tempelastrologen für ihre Beobachtungen überlassen war, jetzt dank der Ausbreitung der Osiris-Mysterien eine wichtige Bedeutung erlangt hat. Man feierte hier oben an bestimmten Festtagen die Mysterien des Leidens und der Auferstehung des Osiris, für die man auf dem Dache entweder besondere Gebäude (Abb. 420) angelegt

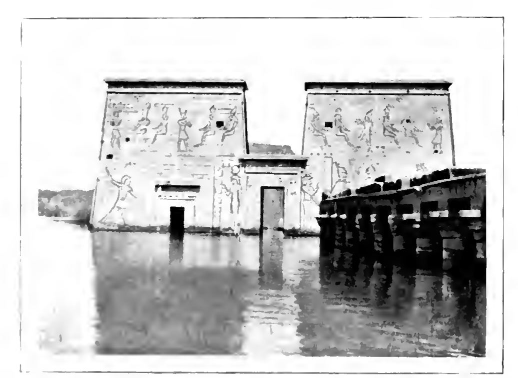


Abb. 438. Südfassade des Isis-Tempels in Philae während der Überschwemmung.

oder hier und da nach Art der Ruhealtäre der christlichen Prozessionen Stelen angebracht hatte. In beträchtlicher Höhe gehaltene Brustwehren verhinderten das Volk, irgend etwas von dem mystischen Schauspiel zu sehen, das sich hier für die Priester und ihre Freunde vollzog.

Das ist der Typ des letzten ägyptischen Tempels; schon unter Alexander fertig, hielt er sich unverändert bis zu den letzten Jahren des Heidentums; nur ganz vereinzelt bemerken wir Abweichungen, zu denen lokale religiöse Bedürfnisse die Architekten zwangen. Da z. B. Dendera das Haus der Hathor ist, so zeigen die Säulen des Pronaos das Hathor-Kapitell mit den vier Gesichtern der Göttin, und die Decke ruht auf einem Wald von gewaltigen Sistren (Abb. 421). In Kôm-Ombo verehrte man nicht nur einen einzigen Gott oder eine einzige Göttin, sondern ein Zwillingspaar von Göttern (Horus und Seth zur Zeit der thebanischen Pharaonen, später, als man Seth als Mörder des Osiris geächtet hatte, Horus und Sebek); für zwei so disparate Wesen, wie es das Krokodil und der Falke sind, hätte natürlich eine einzige Wohnung nicht genügt; daher zerlegte man das Gebäude in zwei Parallelschiffe, die in der Längsachse aneinander stoßen. Sie als zwei nebeneinandergelegte Tempel zu bezeichnen, ist man nicht berechtigt; sie haben zwar jedes seine besondere Barkenkammer, doch bilden diese architektonisch eine Einheit, und ein Korridor läuft um beide herum, an dessen Seiten sich die Zimmer für die — beiden gemeinsame — Neunheit gruppieren, im Süden die des Sebek, im Norden die des Horus. Desgleichen sind auch die anderen wesentlichen Bauteile nicht gedoppelt, sondern jedes in zwei Teile geteilt, die entsprechend ihrer Lage im Norden oder Süden von der Längsachse dem Falken oder dem Krokodil gehören.

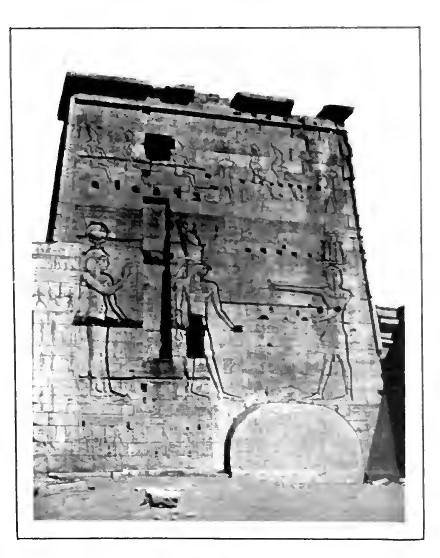


Abb. 439.
Ostturm des zweiten Pylons in Philae.

Ebensowenig besitzt der Tempel zwei Pylone, sondern zwischen den beiden Türmen des gewöhnlichen Pylons öffnen sich zwei Türen, deren Öffnungen denen der beiden Barkenzimmer entsprechen. So weist der Tempel einen Pronaos auf, ein Hypostyl und drei Säle, alles „zweilappig", um diesen botanischen Ausdruck zu gebrauchen, und längs der Seitenmauern die üblichen Kabinette und Treppen. Zwei Steinmauern mit zwei Umgängen laufen um das eigentliche Tempelgebäude herum; die äußere stößt wie in Edfu an den Pylon, die innere bildet die Fortsetzung der Nord- und Südwand des Pronaos; im Osten lehnt sich an sie eine Reihe von Zellen, allem Anschein nach die Wohnungen der diensthabenden Priester (drei im Nordosten für die Priester des Horus, drei im Südosten für die des Sebek), zwischen denen, auf der Trennungslinie der beiden Tempelschiffe, eine Treppe zu dem jetzt zerstörten Obergeschoß führte. Der Aufriß des Tempels zeigt ein Bauwerk, das im Verhältnis zu seiner Länge und Höhe zu breit geraten ist, was den Vorwurf der Schwerfälligkeit, den man meistens den ägyptischen Architekten macht, im verschärften Maße hervorrufen mußte. Und wirklich bereitet auch uns die Frage, wie die doppelte Toröffnung zwischen den Massen des Pylons gewirkt hat, und wie es kommt, daß dadurch nicht die wuchtige Wirkung des Pylons beeinträchtigt wurde, große Sorge; doch

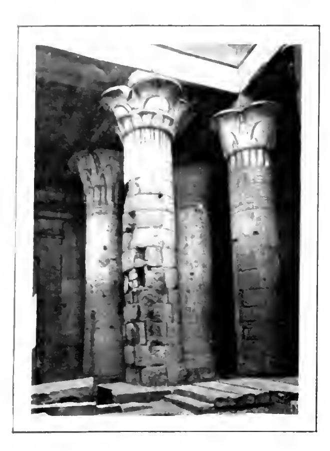


Abb. 440.
Pronaos und Hypostyl des Tempels von Philae.



Abb. 441. Südwestecke vom Geburtshaus und Haupttor des Isis-Tempels in Philae.

ist es gar nicht einmal sicher, ob er überhaupt einen Pylon besessen hat und nicht, ähnlich wie einst der Hof des Amen-hetep III. in Luxor, durch eine einfache Mauer abgeschlossen wurde. Abgesehen aber von diesem Punkt, über den keine Einigung zu erzielen ist, finden die Fachleute und alle die Tausende von Turisten, die Kôm-Ombo jährlich besuchen, absolut nichts, was ihr Auge verletzen könnte (Abb. 422): mit so feinem Takt hat es der Meister, der diese Form erfand, und der, welcher sie unter den Ptolemäern ausführte, verstanden, die allgemeinen Schultraditionen mit den speziellen Forderungen seiner Religion zu vereinigen.

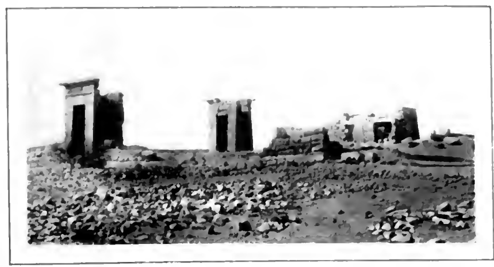


Abb. 442. Der Tempel von Debôt vor der Restaurierung.

Die Tempel kleineren Maßstabes, die ich als „Kleinstadttempel“ bezeichnet habe, boten weniger Gelegenheit für Änderungen als die anderen. Obgleich sie alle der ramessidischen Formel treu geblieben sind, ist ihre Anlage doch nicht anziehend genug, um die Aufmerksamkeit der Archäologen auf sich zu lenken. Dazu gehören die Tempel von Senhûr, von El-Kalaá bei Koptos, von Assuân, von Dachel (Abb. 414) in der Großen Oase, von Kasr-Karûn (Abb. 423) und sogar der von Medînet-Habu (Abb. 424), die alle aus der römischen Epoche stammen. Andere dienten nur als Nebengebäude zu einem großen Tempel, wie die reizende Hathor-Kapelle in Philae mit ihrem winzigen Hof und dem einen Zimmer. Der beste Vertreter dieser Gruppe ist der entzückende Tempel der Hathor und des Amen-hetep in Dêr-el-Medîne, in den die Künstler der französischen Kommission

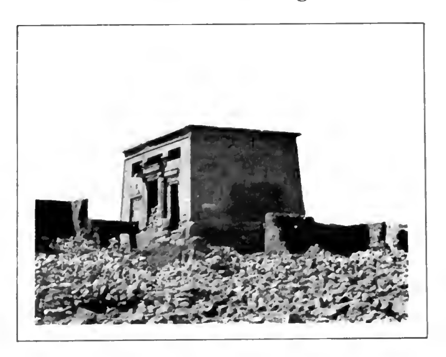


Abb. 443.
Der Tempel von Taffe vor der Restaurierung.

rein verliebt waren, und den man seitdem zu sehr unterschätzt hat. Er steht wie ein Wachtposten vor dem Eingange in jene wilde Schlucht, die vom Grunde des Kurnet-Murraï nach dem Tale der Königinnen führt; koptische Mönche, die ihn lange Zeit bewohnten, haben, fast auf den alten Fundamenten, die Ziegelumwallung wiederhergestellt, mit der die Ptolemäer ihn umgeben hatten. Er bildet ein Rechteck, dessen Front nach Südosten gerichtet ist; die Außenseite zeigt keinerlei andere Verzierung als den Rundstab mit der Hohlkehle darüber, mit denen die Mauern gekrönt sind (Abb. 425). Man gelangt zunächst in eine Vorhalle, deren Dach von zwei Säulen mit Blumenkapitell getragen wurde; darauf folgt, von der Vorhalle durch die übliche Schrankenmauer abgegrenzt, ein Pronaos (Abb. 426); an ihn schließen sich, Seite an Seite gelegen, die drei Kapellen; an die Westwand des Pronaos schmiegt sich eine Treppe, die zum Dach führte. Die Verhältnisse der einzelnen Teile, Farbengebung und Beleuchtung sind von einer seltenen Zartheit, und auch der Skulpturenschmuck ist für diese späte Epoche gute Arbeit: angenehm überrascht steht der Besucher vor dem Friese der sieben Hathor-Masken, die in einer Reihe auf der Vorderwand des Pronaos über der Tür eingemeißelt sind.

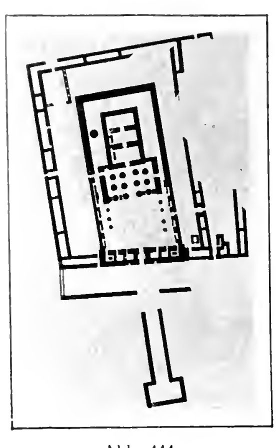


Abb. 444.
Grundriß des Tempels von Kalâbsche. (Nach Barsanti.)

Die beiden anderen Kapellen, die noch im Süden von Medînet-Habu in der Ebene auf dem linken Ufer stehen, üben bei weitem keine solche Anziehungskraft auf die Reisenden aus. Die näher liegende, die von den Eingeborenen als Kasr-el-Agûz bezeichnet wird, und die von den Ptolemäern für irgendeinen Lokalheiligen erbaut wurde, besaß eine Vorhalle, dahinter aber nur ein geräumiges Vestibül und drei dunkle Kammern, eine hinter der anderen. Die andere Kapelle, das sogenannte Kasr-el-Schalawît,



Abb. 445.
Der Tempel von Dakke.
(Nach einer Zeichnung von Burton.)

wurde unter Otho, Vespasian und Domitian für die Isis von Hermonthis erbaut, vollendet aber erst unter Hadrian und Antoninus Pius; sie enthält ein isoliertes Mittelsanktuar, zwei kleine Kammern im Nordwesten und drei im Südwesten, in deren hinterster eine enge Treppe zum Dach führt.

Mit diesen Kleinstadttempeln darf man nicht die *Geburtshäuser* verwechseln, das sind die Klausen, in die sich die Göttinnen jährlich zurückzogen, um in ritueller Einsamkeit die unreine Zeit der Niederkunft und des Wochenbettes zu verleben. Aus Darstellungen in Luxor und Dêr-el-bahri wissen wir ja, daß die Königinnen und die Göttinnen-Mütter bei der Geburt ihrer Kinder gleichsam in Quarantäne gesetzt wurden; doch war damals ihr vorübergehendes Gefängnis im Inneren der gewöhnlichen Wohnung verborgen. Unter den Äthiopern und Saiten wird vollkommene Isolierung und Abschließung vorgeschrieben; die ersten sicheren Beispiele dafür haben wir indessen erst aus der Zeit der Ptolemäer. Das *Geburtshaus* erhob sich in geringer Entfernung vor der Hauptfront des Tempels, und zwar in Edfu (Abb. 427), Kôm-Ombo und Philae, vom Pylon aus gesehen, rechts, in Dendera links; ein einziges Mal hat man es hinter die Hauptfront verlegt, fast in den Schatten der Westmauer des Hypostyls; das ist der Fall beim Chons-Tempel in Karnak. Meist gab man dem *Geburtshaus* die Form des offenen Tempels, auf die man seit der 18. Dynastie verzichtet hatte; es besteht fast immer aus einem einzigen, von Säulenhallen umgebenen Raum, vor dem manchmal ein Hof und ein Monumentaltor liegen. Die Säulen tragen in Edfu das Hathor-Kapitell, zu dem in Dendera, an den Abakus gelehnt, die Figur des Gottes Bes tritt, während es in Philae mit einem Blumenkapitell verbunden ist. Die Anlage des *Geburtshauses* der Ipet in Karnak ist ganz anders, was auf einen rein lokalen Grund zurückzuführen sein mag. Die Volkssage behauptete, die heiligste aller thebanischen Reliquien, das Haupt des Osiris, sei in derselben Behausung eingeschlossen, in welcher der Gott von der roten Frau, d. h. der Isis, geboren sein sollte; daher verband



Abb. 446.
Kiosk von Kertassi.

man die Reliquienkapelle mit dem gewöhnlichen *Geburtshaus*. Für den neuen Zweck brauchte man auch neue Dispositionen; so gesellte man denn zu der Niederkunftsklause mit den Hathor-Säulen noch weitere Korridore und Kammern, deren hinterste, eine Art Krypte mit Skulpturenschmuck, der Schrein oder, besser gesagt, das Kenotaph des Gottes war.

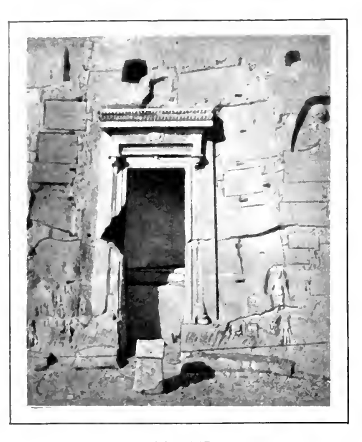


Abb. 447.
Kapelle in den Steinbrüchen von Kertassi.

Ebenso wie die ganze Anlage, so gehen auch die einzelnen Konstruktions- und Dekorationsteile unmittelbar auf die ramessidischen Vorbilder zurück, nur ist die Anwendung genauer und systematischer geworden. Die Anschauung, daß nicht nur der ganze Tempel, sondern jedes einzelne Zimmer gleichsam ein Abbild der Welt ist, tritt immer mehr in den Vordergrund und erstreckt sich bis auf die kleinsten Einzelheiten der Ornamentierung. So wird der Fuß der Mauern mit Pflanzen- und Tierdarstellungen überzogen, deren Motive von Jahrhundert zu Jahrhundert, von Edfu bis Kôm-Ombo, Dendera und Philae, abwechslungsreicher gestaltet werden. Bündel von Land- und Wasserpflanzen, Lotosblüten und -knospen, Gebüsche und Sümpfe, in deren Dickicht Stiere weiden und Vögel nisten, Nil- und Gauprozessionen mit ihren üblichen Gaben in reicher Fülle, kurz alles, was Land und Fluß hervorbringen, wird von den römischen Baumeistern an denjenigen Stellen angebracht, wo die Ramessiden meist nur einen leeren, glatten, schwarz ausgemalten Streifen zuließen, der von den Darstellungen durch übereinandergesetzte Bänder in roter, gelber und weißer Farbe geschieden wurde. Neben

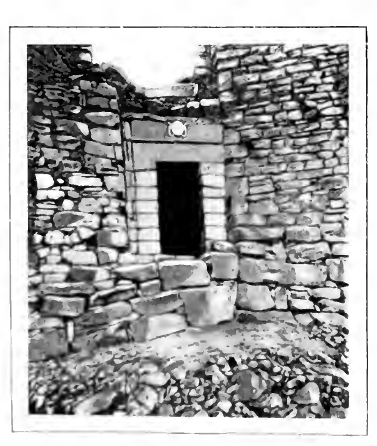


Abb. 448.
Osttor von Kasr-Ibrim.

den natürlichen Formen duldete diese ländliche Dekorationsweise auch Stilisierungen: Blumen, die durch Flechtwerk zu künstlichen Buketts verbunden sind, Götterembleme, wie die Lilie des Nefertem mit dem Federschmuck, selbst Gefangene, die zu zweien an



Abb. 449.
Pyramidenfeld von Meroë. (Nach Lepsius.)

den Marterpfahl gebunden sind. Für die Decke begnügt man sich nicht mehr mit dem Heer gelber Sterne auf dunkelblauem Grunde und mit den fliegenden Geiern, sondern gibt in weiten Bildern die Sternbilder des ägyptischen Himmels wieder mit ihren Schutzgottheiten und ihren konventionellen Tierumrissen; in einzelnen Kammern sogar, wie in den Neujahrskapellen und den Osiris-Zimmern auf dem Dach in Dendera, sind die alten rein-ägyptischen Sterndarstellungen durch neue, nach griechischem Vorbilde komponierte Tierkreise ersetzt. Zwischen Mauerfuß und Mauerkranz, d. h. nach der ägyptischen Anschauung zwischen Erde und Himmel, ist die Abwechslung in den Darstellungen nicht weniger reich. Die Wände zeigen nicht mehr zwei oder drei Register übereinander, wie früher, sondern fünf, sechs oder noch mehr, und daß man ihre Zahl so vermehrte, ist die natürliche Folge der Anschauungen von der Zauberkraft der Götterbilder und ihrer Handlungen. Konnten zwei bis drei Gottheiten, die in weitem Abstand verteilt waren, eine Kapelle vor dem Untergang bewahren, so taten dies zwanzig Götter und mehr mit um so größerer Sicherheit. Hingegen konnte bei wenigen Figuren der leere Raum zwischen den einzelnen Darstellungen den schädlichen Einflüssen als Einfallspforte dienen; daher suchte man ihn auf ein möglichst kleines Maß zu beschränken,

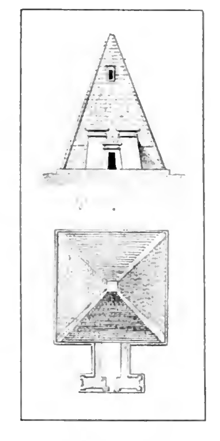


Abb. 450. Ansicht und Aufriß einer äthiopischen Pyramide. (Nach Lepsius.)

indem man Zahl und Ausdehnung der Gebetformeln und beschreibenden Texte möglichst groß machte. Daher sind die Tempel ptolemäischer und römischer Zeit mit Szenen und Inschriften buchstäblich wie besät, und zwar sind diese um so kleiner und stehen um so enger, je späterer Zeit die Bauten angehören; ein mittelgroßer Saal von Edfu, Dendera, Kôm-Ombo oder Philae (Abb. 428) enthält mehr Darstellungen als das ganze Hypostyl von Karnak. In sehr vielen Fällen wurde die Wirkung dieses äußeren Schutzes noch verstärkt durch einen inneren Schutz, der nur wenigen Eingeweihten bekannt war. In den Tempeln der einheimischen Könige gibt es nur wenige Beispiele von geheimen Kammern, Gängen und Kabinetten, die in dem Mauerwerk versteckt angelegt waren; ich kenne nur eine derartige Anlage in Abydos, im Memnonium des Sethos I., eine andere in Medînet-Habu im Totentempel des Ramses III., eine dritte schließlich im Chons-Tempel links vom Sanktuar; diese letzte, schon eine regelrechte Krypte, ist zwischen zwei zugänglichen Zimmern 4 m über dem Boden in der Nähe der Decke angebracht; sie diente vielleicht dem Priester, der die Orakel zu verkünden hatte, als Aufenthalt. Die ptolemäischen und römischen Tempel dagegen weisen stets eine mehr oder weniger große Anzahl von solchen Krypten auf, die sich mit Vorliebe um das Barkensanktuar gruppieren. Sie wurden wahrscheinlich nach dem Untergang der nationalen Dynastien angelegt, um den Tempelschatz, die kostbaren Gefäße, die Schmucksachen, Statuen und mystischen Embleme aufzunehmen, alle die Geräte, die der Pharao bei solchen Kulthandlungen gebrauchte, die er allein vornehmen durfte; sie kamen natürlich außer Gebrauch, seitdem fremde

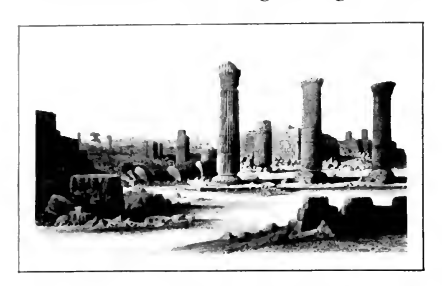


Abb. 451. Der Tempel von Mesaurât. (Nach Lepsius.)



Abb. 452. Statue eines Kauernden (Kairo, Museum).

Herrscher in Ägypten regierten; so verbarg man sie in unterirdischen Krypten, in der Hoffnung, daß eines Tages die einheimische Dynastie wieder zur Herrschaft käme und damit auch die alten Riten zu neuem Glanz erweckt würden. Edfu besitzt wenigstens zwei solcher Krypten, Dendera über zwölf, deren Wände teils leer geblieben, teils mit Reliefs bedeckt sind, die uns ihre Bestimmung angeben. Wenn auch nur wenige Priester diese Räume betraten, so sind doch die Skulpturen mit derselben Sorgfalt gearbeitet, und ihr Stil ist ebenso fein, wie in den öffentlichen Sälen. Der Gott, der alles sah, hätte in seinem Privatbereich mittelmäßige Arbeit ebensowenig geduldet wie in den öffentlichen Bezirken. Den Eingang bildete ein Loch, das bald in der Bodenfläche ausgespart war, bald wieder so hoch angebracht war, daß man es nur mit Hilfe einer Leiter erreichen konnte; ein beweglicher Stein, der in der Dekoration verschwand, maskierte diesen Eingang, der allein dem Priester bekannt war, und dessen Geheimnis sich von Generation zu Generation fortpflanzte.



Abb. 453. Petubastis (Kairo, Museum).

Pfeiler und Säulen veränderten sich unter den gleichen Einflüssen wie die Mauerdekoration, zwar nicht was Basis und Schaft anbetrifft — die bleiben offensichtlich dieselben wie in der ramessidischen Epoche — wohl aber was das Kapitell anbetrifft. Pfeiler verbaute man viel weniger als früher; wenigstens findet man sie in den erhaltenen Tempeln kaum. Die Entwicklung der Säule dagegen und ihrer Kapitelle kam, sobald sie einmal im Gang war, nicht wieder zum Stillstand; ein rascher Blick auf



Abb. 454. Osorkon II. eine Barke vor sich herschiebend (Kairo, Museum).



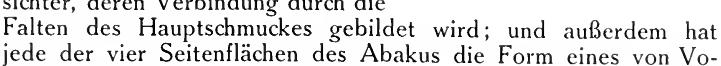
Abb. 455. Amen-ir-dis (Kairo, Museum).

einen der berühmten Tempel, z. B. den von Edfu oder Philae, zeigt uns, welche Fülle von Formen sie hervorbrachte; ja ihre Zahl ist so groß, daß sie die Architekten auf eine ganz neue, überaus geistreiche Kombination brachte. Während nämlich die Baumeister der Ramessidenzeit in einem Gebäudeteil nur eine Säulenordnung zuließen, oder, wenn sie schon zwei gestatteten, wie im Hypostyl, doch jeder Ordnung ihr bestimmtes Gebiet anwiesen, auf das sie beschränkt blieb, mischen jetzt ihre Nachfolger alle Typen durcheinander, doch so, daß von jeder Ordnung zwei Exemplare vertreten sind, die symmetrisch in die allgemeine Ordnung eingefügt sind. So entspricht in Edfu jeder Säule mit Palmen- und jeder mit Papyrus-Kapitell, die abwechselnd in der Westhalle des großen Hofes verbaut sind, in der Osthalle eine gleiche Säule an derselben Stelle und in derselben Reihe. Dies Prinzip befolgte man, nachdem man es einmal aufgestellt hatte, ohne Abweichungen; man erreichte dadurch, daß der Eindruck wirrer Unordnung, den die unendliche Mannigfaltigkeit der Typen hervorbrachte, etwas abgeschwächt wurde. Tritt man nun in den Hof von Edfu oder zwischen die langen Hallen, die Tiberius in Philae baute (Abb. 429), dann ist man unwillkürlich erstaunt über die Einheitlichkeit des Eindrucks, den diese Säulenhallen erwecken; erst bei einiger Überlegung merkt man, daß dies darauf zurückzuführen ist, daß die einzelnen Kapitelle auf den beiden Seiten einander entsprechen. Anfangs begnügten sich die Saiten, die Formen zu benutzen, die ihnen die Monumente der Vergangenheit lieferten, selbst solche, von denen man gemeint hätte, sie wären ganz und gar aus der Mode gekommen; finden sich doch in Elephantine sogar sechzehnkantige Polygonalsäulen, die von Amasis errichtet wurden und seinen Namen tragen! Doch ist das immerhin eine Ausnahme; später verwendete man diese



Abb. 456. Anch-nes-Nefer-ib-Rê (Kairo, Museum).

sogenannten protodorischen Säulen nicht mehr, höchstens taten es die Ptolemäer in wenigen Fällen, wo sie absichtlich den Stil der 18. Dynastie nachahmten, wie bei der Ptah-Kapelle in Karnak, die für ein Bauwerk des Thut-mes III. gelten sollte. Sonst hielten sie sich überall an die Typen, welche die Ramessiden bevorzugt hatten, Säulen mit Lotos-, Papyrus- und Palmenkapitell, und, wo die Religion es verlangte, solche mit Hathor-Kapitell — doch verwendeten sie all diese Typen mit so vielen Modifikationen, daß man sie kaum wiedererkennt. Manchmal wird sogar die alte Form gänzlich von der neuen verdrängt; so zeigt die Hathor-Säule nicht mehr bloß zwei Frauenmasken, die, Nacken mit Nacken verbunden, nicht immer — selbst nicht in Dêr-el-bahri — einen glücklichen Eindruck machen; sie tragen jetzt vier solcher Gesichter, deren Verbindung durch die



Falten des Hauptschmuckes gebildet wird; und außerdem hat jede der vier Seitenflächen des Abakus die Form eines von Voluten eingefaßten Naos. So bietet die Säule mit diesem Abschluß das Bild eines gigantischen Sistrums, das trotz des Mißverhältnisses zwischen Stiel und Kopf einen recht stolzen Eindruck macht: kann man sich doch nichts Packenderes denken als die Hathor-Säulenhalle in Dendera. In Philae ist es beim Kiosk des Nectanebos (Abb. 431) und bei der Säulenhalle des *Geburtshauses* (Abb. 432) dem Künstler eingefallen, dieses Hathor-Kapitell wie eine Art Abakus oder Würfel zwischen Architrav und Pflanzenkapitell einzuschalten (Abb. 430); die Kombination ist ein wenig bizarr, aber sie gefällt; man hört nicht auf, zu bewundern, mit welch feiner Kunst das Sistrum mit dem Pflanzenbukett verbunden ist, aus dem es hervortaucht. Nicht weniger glücklich sind die

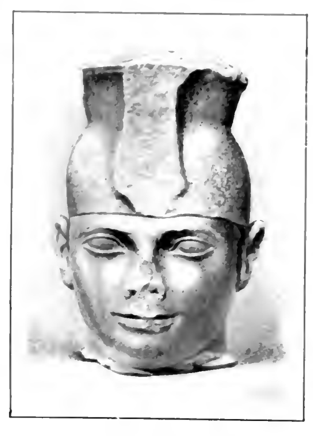


Abb. 457.
Kopf einer Statue des Taharka (Kairo, Museum).



Abb. 458. Psammetich I. (London, Britisches Museum).

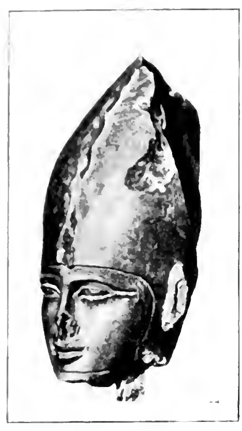


Abb. 459. Psammetich III. (Paris, Louvre).

Veränderungen, die die Papyrussäule erfahren hat. Zunächst brachte man an den Seiten der aufgeblühten Blumenkrone vier oder mehr Blumenbüschel an, um die glatten Stellen zu beleben; da diese Blumen immer mehr stilisiert wurden, bekam das Ganze bald das Aussehen einer Wappenpflanze. Auch die Lotosknospen- und Palmensäulen überzog man mit diesem Schmuck, wodurch sich ihr Kapitell immer mehr dem Papyruskapitell näherte; die einzelnen Sorten verschmolzen schließlich so weit, daß gegen das Ende der Ptolemäerherrschaft und unter den römischen Kaisern die ursprünglichen Formen dieser drei Säulenordnungen fast unkenntlich geworden sind und nur noch als Träger für all diese der Natur entlehnten Motive dienen, für die Blätter, Blüten, Knospen, Kräuter, Dattelkolben und Weintrauben, die aus ihnen hervorsprießen. Aber nicht aufs Geratewohl wird all dieses angebracht und übereinandergesetzt, sondern bedächtig, Schritt für Schritt, verbindet man die einzelnen Teile, und dies mit einem überaus feinen Gefühl für Maß und Zusammengehörigkeit. Auch ist ihre Zeichnung nicht von vornherein fertig, und so kann man die Entwicklung dieser Idee von den relativ einfachen Versuchen in Edfu an verfolgen bis zu den ausgesuchtesten Kombinationen in Philae und Esne. Das Vollkommenste hierin, das auf uns gekommen ist, enthält ohne Zweifel das Hypostyl des großen Isis-Tempels in Philae (Abb. 433). Nicht nur die Skulpturenteile jedes dieser Kapitelle zeigen hier unbeschreiblichen Reichtum und Geschmack, auch die Bemalung ist in ihren Abstufungen von Grün, Blau, Rot und Gelb von unvergleichlicher Anmut und Harmonie; diese bemalten Säulen von Philae sind eins der zartesten und reinsten Werke nicht nur der ägyptischen Kunst, auch der Kunst aller Völker — und sie werden bald der Erhöhung des Staudammes von Assuân zum Opfer fallen!



Abb. 460. Königinnen-Statuette (Kairo, Museum).

Die ersten Ptolemäer konnten sich anscheinend, wenigstens in Oberägypten, darauf beschränken, die Anlagen der thebanischen Könige zu säubern

und wiederherzustellen. So baute Ptolemaios I. Soter I. im Namen des Philipp Arrhidaios und Alexander Aigos die Säulenkapellen, die Thut-mes III. in Karnak und Amenhetep III. in Luxor für die heilige Barke bestimmt hatten, zu dunklen Sanktuaren um; zunächst behielt er noch die beiden Türen der ursprünglichen Anlage bei, doch verschwand die hintere bald. Der große Amon-Tempel von Karnak war überhäuft mit Votivstelen und Statuen; dazu kam noch, daß der Schutt der äthiopischen und assyrischen Zerstörungen niemals ganz weggeräumt war. Jetzt entledigte man sich dieses ganzen Krempels, der doch für die damalige Welt ohne Interesse war, indem man alles in eine gewaltige *Abwurfgrube* zwischen dem Hypostyl und dem siebenten Pylon warf; außerdem festigte man die Ostmauern des Hypostyls, hob das Niveau des Bodens ein wenig, pflasterte ihn neu und ergänzte die Säulenbasen, die schon vom Salpeter zerfressen waren. Das Monumentaltor vor dem Chons-Tempel (Abb. 434) erneuerte



Abb. 461. Mentu-em-hêt (Kairo, Museum).



Abb. 462. Ensu-Ptah (Kairo, Museum).



Abb. 463. Ensu-Ptah (Kairo, Museum).

man von Grund auf und ebenso die Kapelle des thebanischen Ptah (Abb. 435). Daneben baute man vor dem Pylon des Ramses II. einen letzten, noch viel größeren Pylon als alle anderen — gerade zu der Zeit, als Ptolemaios X. Soter II. im Jahre 87 vor Christi Geburt die Stadt zerstörte, die sich gegen ihn empört hatte. Auf dem linken Ufer bauten Ptolemaios IV. Philopator und Ptolemaios Euergetes II. an der Stelle eines zerstörten Gebäudes aus der Zeit des Amenhetep III. den kleinen Tempel von Dêr-el-Medîne, der, wie oben erwähnt, der Göttin Hathor geweiht war und dem Magus Amenhetep, dem Sohne des Hapu, dessen Kult damals überaus populär war.



Abb. 464. Toêris (Kairo, Museum.)

Doch beschränkt sich ihre Bautätigkeit nicht auf das Gebiet der alten Hauptstadt; wohin man auch in Mittelägypten oder im Delta kommt, trifft man die Spuren ihrer großartigen Anlagen, so in Chois, Bubastis, Sebennytos, Herakleopolis, Oxyrrhinchos, Hermopolis, Gau-el-Kebîr und Achmîm; so zerstört auch die Reste sind, die wir von ihrer Tätigkeit haben, müssen wir doch zugeben, daß sie sehr wohl — wenigstens in bezug auf die Dimensionen der Anlagen — den Vergleich mit den bedeutendsten Werken der thebanischen Epoche aufnehmen können. Und doch könnten wir uns von dem Charakter ihrer Bauten schwer eine Vorstellung machen, wenn uns nicht in Oberägypten vollständig oder nahezu vollständig unversehrte Tempel erhalten wären, in Esne, Edfu, Kôm-Ombo, Assuân und Philae (Abb. 409).

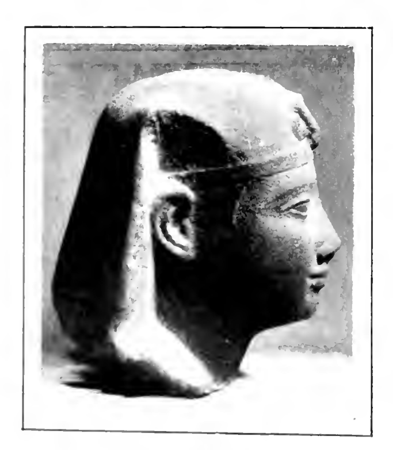


Abb. 465. Kopf eines saitischen Königs (Kairo, Museum).

Die Römer setzten das Werk der Ptolemäer fort; die wenigen Gebäude oder Gebäudeteile, die aus der Zeit ihrer Herrschaft stammen, wie der Pronaos von Esne und der Kiosk von Philae (Abb. 436), zeigen, daß auch unter ihrer Herrschaft

die Architekturschulen auf ihrer alten Höhe blieben. Für die letzten Jahrhunderte der ägyptischen Geschichte ist Philae das,



Abb. 466.
Statue eines Priesters
(Kairo, Museum).



Abb. 467.
Statue des Psammetich I.
(Turin, Museum).



Abb. 468. Statue
des Harpokrates
(Kairo, Museum).

was in den vergangenen Jahrhunderten Karnak gewesen war, der Lieblingsort, an dessen Bauten alle Herrscher ohne Ausnahme gearbeitet haben wollten, und wo man demzufolge auch am klarsten die einzelnen Entwicklungsmomente der Kunst verfolgen kann (Abb. 437). Amasis hatte hier eine Kapelle gebaut, vor der Nektanebos im Süden zunächst ein Portal, dann einen Pavillon anlegte, als Ankunftsstelle für Schiffe, die von Süden her sich der Insel näherten. Ptolemaios Philadelphos ließ das Gebäude des Amasis einreißen und den gegenwärtigen Tempel anlegen (Abb. 438) mit seinen Pylonen (Abb. 439), seinen Höfen, dem Hypostyl (Abb. 440), dem Sanktuar und dem Geburtshaus (Abb. 441); die Ausschmückung wurde unter seinen mazedonischen und äthiopischen Nachfolgern vollendet. Augustus errichtete an der Nordseite der

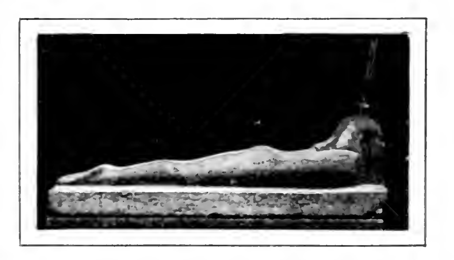


Abb. 469. Statuette des liegenden Osiris
(Kairo, Museum).

Insel eine Kapelle in römischem Stil, gleichsam um die Rechte des Kaiserreichs deutlich zu zeigen, kam dann aber, nachdem er



Abb. 470. Isis-Statue (Kairo, Museum).



Abb. 471. Osiris-Statue (Kairo, Museum).

so seine Besitzrechte betont hatte, wieder auf die einheimische Bauweise zurück, um die große Südhalle und den Kiosk anzulegen, der unvollendet geblieben ist und fälschlich Trajan-Kiosk genannt wird. Ebenso in reinägyptischer Bauweise errichtete Claudius das Sanktuar des Harendotes und Hadrian die Westpropyläen. Den Raum, den die Tempel freiließen, bedeckte die Stadt; so bildete die Insel gegen Ende des 3. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung gewissermaßen ein Museum, in dem man die letzten Offenbarungen der ägyptischen Kunst fast für jede einzelne Regierung verfolgen konnte.



Abb. 472. Die Hathor-Kuh von Sakkâra (Kairo, Museum).

Auch das Land im Süden von Philae war noch eine Zeitlang ägyptischer Boden, aber es war ein Ägypten, das in den Zustand halber Barbarei zurückgesunken war, und in dem sich künstlerisches Leben nur noch mit Hilfe

fremden Willens erhielt. Die äthiopischen Könige, die den Ptolemäern und später den Cäsaren den Besitz der nubischen Mark streitig machten, haben dort nur wenige Spuren ihrer Herrschaft hinterlassen. Immerhin rühren von ihnen doch wenigstens zwei Tempel her, der eine bei Debôt (Abb. 442), gegen 10 km südlich von Philae, der andere bei Dakke, vermutlich an der Stelle, wo früher eine Kapelle des Thut-mes III. gestanden hatte. Den ersten bauten die Ptolemäer aus, den zweiten vergrößerten die Römer; und als diese dann den Besitz dieser Gegend genügend gefestigt hatten, errichteten sie hier Kapellen kleineren Maßstabes, in Taffe (Abb. 443), Kertassi, Dendûr, Maharaka und schließlich den großen Tempel von Kalâbsche. Der Plan (Abb. 444) dieses Tempels ist derselbe, wie er zu dieser Zeit auch im eigentlichen Ägypten üblich ist, aber die Ausführung ist weniger sorgfältig. Die Anlage ist der von Edfu ähnlich und sieht trotz der schiefen Lage des Pylons und trotz des Mißverhältnisses zwischen Länge und Frontbreite recht stattlich aus; indessen muß Dakke (Abb. 445) im Zustande völliger Unversehrtheit doch bei weitem den günstigsten Eindruck gemacht haben. Dort hatte anfangs der Äthiope Ergamenes dem Thoth von Pnubs ein bescheidenes Gebäude geweiht, zur Erinnerung an seinen Sieg über die Ptolemäer, durch den er ihnen den Dodekaschoinos, d. h. das Land zwischen Philae und Syene entrissen hatte. Vor diese Kapelle setzten Ptolemaios Philopator und Ptolemaios Physkon nacheinander einen Hof, einen Pronaos mit zwei Säulen in der Front und schließlich einen Pylon; nicht ganz hundert Jahre später legte Augustus rings um die alte Kapelle eine Anzahl neuer Räume, im Osten eine Zelle für das Löwenpaar der heliopolitanischen Neunheit, Schu und Tefnut, im Süden ein Sanktuar mit dem Granitnaos und im Westen eine Treppe, die zum Dach dieses Sanktuars führte. Das Ganze umgab er dann mit einer doppelten Steinmauer, so daß es zu einer

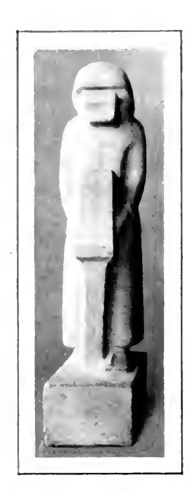


Abb. 473. Aus dem Rohen herausgearbeitete Statue (Kairo, Museum).



Abb. 474. Bis auf den Kopf vollendete Statue (Kairo, Museum).

Art Festung wurde, die das Dorf Pselchis gegen die Barbaren schützen sollte. — Der Tempel von Dendûr lehnt sich an den Berg an, und zwar liegt er vor der Grotte, wo der hier verehrte Ortsheilige ruhte; die kaiartige Terrasse, das Triumphtor vor dem Pronaos und dieser selbst sind recht gefällige Anlagen. — Die in den Sandstein der Brüche von Kertassi gegrabene Kapelle aus dem 1. Jahrhundert unserer Zeitrechnung macht einen glücklichen Eindruck (Abb. 447). Der Kiosk (Abb. 446), der allein von dem Tempel des Orts erhalten ist, erinnert in seinem Stil entfernt an den Trajan-Kiosk in Philae, verdankt aber seinen pittoresken Reiz hauptsächlich seiner Lage auf einem Felsenvorsprung am Flußufer. — Maharaka, der südlichste der von den römischen Kaisern errichteten Tempel, ist auch zeitlich der letzte. Von außen gesehen, ist er nur ein rechteckiger Kasten von langweiligem, schwerfälligem Aussehen; das Innere besteht



Abb. 475. Statuenkopf (Berlin, Kgl. Museen).

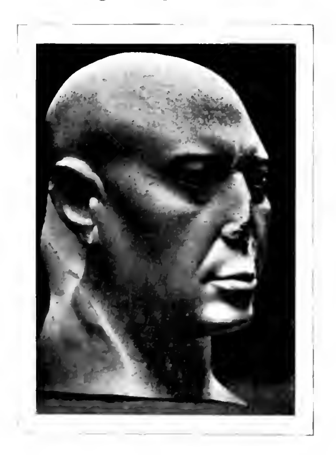


Abb. 476. Statuenkopf (Paris, Louvre).

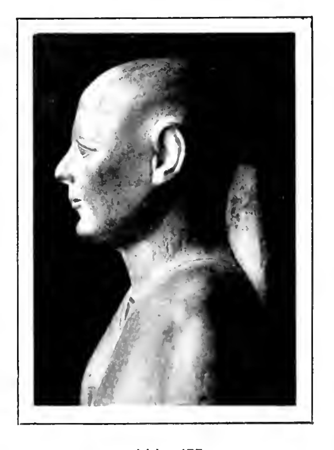


Abb. 477. Statuenbüste (Kairo, Museum).

aus einem Hof, der auf drei Seiten, im Süden, Westen und Norden, von Säulenhallen umgeben ist, und einem Mauermassiv, in das eine Wendeltreppe — die einzige ihrer Art, die es hier unten gab — eingelassen ist. Weiter südlich gibt es Reste aus der Zeit der römischen Herrschaft nur noch in dem Osttor der Umfassungsmauer von Kasr-Ibrîm (Abb. 448) und am anderen Ende des Plateaus in einer Anlage von unbestimmtem Charakter, halb Tempel, halb Kaserne, die sicherlich auf die Zeit des Septimius Severus zurückgeht. So bleibt, wie man sieht, dieser Vorposten des Kaiserreichs nicht nur politisch, sondern auch künstlerisch von ihm abhängig; hat sich aber Roms Einfluß noch weiter nach Süden erstreckt, etwa auch auf die Länder, die zum Königreich Meroë gehörten?



Abb. 478. Koloß des Amen-hetep, des Sohns des Hapu (Kairo, Museum).

Wir kennen die Geschichte Äthiopiens von Taharka und seinen unmittelbaren Nachfolgern an zu wenig, als daß wir etwas Bestimmtes in dieser Hinsicht behaupten könnten. Die äthiopischen Königsgräber, von denen wir Pläne und Zeichnungen besitzen, gehen vollkommen auf die Mastaba-Pyramide der thebanischen Zeit zurück (Abb. 449); sie zeigen dementsprechend auf einem niedrigen Unterbau eine Pyramide, die viel spitzer ausläuft als die Pyramiden der memphitischen Zeit, und deren Kanten mit Wülsten verziert sind; ein Monumentaltor, eigentlich schon mehr ein Pylon, bezeichnet den Eingang zur Kapelle, deren Zimmer ziemlich häufig mit Reliefs ausgeschmückt sind (Abb. 450). Die Tempel waren noch lange Zeit nach Taharkas Regierung in ihrer Anlage rein-ägyptisch, wenn sie auch in der Ausführung viele Mängel aufweisen, die auf reichliche Ungeschicklichkeit der Baumeister und Steinmetzen schließen lassen; erst gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts drangen viele griechische Elemente in die ägyptische Architektur ein; daraus ergab sich ein Mischstil, dessen bekanntestes Beispiel bis jetzt noch der Tempel von Mesaurât ist (Abb. 451). Er stammt aus dem 3. Jahrhundert unserer Zeitrechnung, d. h. aus den letzten Zeiten des äthiopischen Reiches. Vielleicht überdauerte die meroitische Kunst den Untergang der Dynastien von ägyptischer Abkunft; wenigstens kann man, glaube ich, ihren Einfluß noch in den Werken der uns allerdings noch wenig bekannten axumitischen Kunst spüren.

So ging der letzte und dunkelste Sproß der ägyptischen Archi-

tektur auf fremden Boden zu einer Zeit unter, als in der Heimat die ägyptische Architektur längst tot war. Und doch war sie im 3. Jahrhundert, als sie Kôm-Ombo und Esne vollendete, noch so lebendig, noch so schön, daß man zur Erklärung ihres plötzlichen Unterganges auf keinen Fall Gründe heranziehen darf, die in ihr selbst lägen. Ihre Meister verstanden noch bis in die allerletzte Zeit ihr Handwerk aufs vortrefflichste und bewiesen in ihrer praktischen Anwendung eine unbestreitbare Herrschaft über die Prinzipien ihrer Kunst. Sie hätte also gut noch Jahrhunderte überdauern können, wäre sie nur nicht mit den religiösen Ideen, die ihrer Entwicklung zugrunde lagen, so verwachsen gewesen, daß sie deren Untergang nicht überleben konnte. Die römische Basilika und auch der griechische Tempel umfaßten in ihrer Anlage nicht solche Elemente, die einen ausschließlich heidnischen Charakter getragen hätten; mit einigen unwesentlichen Abänderungen konnten sie für die Bedürfnisse des siegenden Christentums verwendet werden und lieferten ihm passende Kirchen. Dagegen hatten die Einrichtungen, die aus dem ägyptischen Tempel die geheimnisvolle Wohnung des Amon, des Horus, der Isis und ihres Gefolges machten, keine Daseinsberechtigung mehr, als die alten Götter geschwunden waren und der neue Gott auf den Plan trat. Was brauchte eine Religion, deren Kult sich vollkommen in der Öffentlichkeit abspielte, und in der die Kultgeräte und Kultbilder auf ein Minimum zusammenschmolzen, was brauchte eine solche Religion noch Barkenzimmer, Sanktuare für die Götterstatuen, Säle für die Neunheiten, Hypostyle, Vorhallen? Christus und seine Heiligen verbargen sich nicht im Dunkeln und schlossen nicht gewisse Klassen von Gläubigen lieblos aus; sie gaben allen, die kommen wollten, freien Zutritt und empfingen die Scharen der Beter mit offenen Armen. Ihre Anhänger aus den Kreisen der Ägypter mußten also notgedrungen

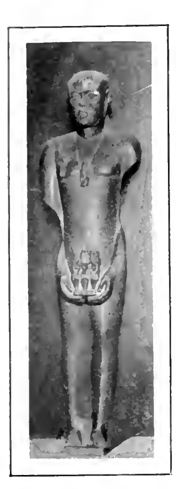


Abb. 479.
Statue aus Tanis
(Kairo, Museum).



Abb. 480.
Alexander Aigos
(Kairo, Museum).

auf ihre nationale Baukunst verzichten, wie sie schon auf ihre nationale Schrift verzichtet hatten; beides trug zu sehr den Stempel der alten Religion, als daß es ihren Untergang hätte überleben können.

B. *Bildhauerkunst*

Die Bildhauerkunst leistete dem Einfluß der Jahrhunderte nicht so energischen Widerstand wie die Baukunst; und doch erlebte auch sie noch einmal eine Blütezeit und brachte verschiedentlich Kunstwerke hervor, die es verdienen, auch von unseren Zeitgenossen recht hoch eingeschätzt zu werden.



Abb. 481. Frauenstatuette (Alexandrien, Museum).



Abb. 482. Dieselbe im Profil (Alexandrien, Museum).

Eine ganze Anzahl davon gehört noch der thebanischen Schule an. Bekanntlich rissen bald nach Ramses' III. Tode die Priester des Amon die Gewalt an sich und beherrschten Oberägypten, zunächst unter dem Titel eines Hohenpriesters, dann aber als Könige. Sie ermächtigten ihre nächste Umgebung, Statuen im Tempel aufzustellen; und, da dies Privileg fünf bis sechs Jahrhunderte Geltung hatte, so waren schließlich die Tempelsäle mit Bildwerken angefüllt, von denen die meisten ohne jede Originalität, viele sogar herzlich schlecht gearbeitet sind. Dazu kommt, daß die Haltung, die sie bevorzugen, recht wenig elegant ist. Sie lieben es nämlich, sich, auf der Erde hockend, darstellen zu lassen, die Beine an die Brust gezogen, in ihren engen Mantel, der nur die Hände freiläßt, eingehüllt, die Arme über den Knien gekreuzt (Abb. 452); was sollte wohl ein Künstler mit einer solchen Haltung anfangen, die den Körper zu einem Paket zusammenballte, aus dem nur der Kopf hervorragte? Sie findet sich schon in der 12. Dynastie, und auch unter Thut-mes III. gibt es einige gute Beispiele dafür, wie den Sen-Mut von Kairo und den von Berlin; unter den

Hohenpriestern aber und unter den Saiten wird diese Stellung für die Votivstatuen in Tempeln geradezu obligatorisch. Einzig und allein der Kopf kann zeigen, was der Künstler leistet; und so ist er denn auch oft von wunderbarer Feinheit; man sehe nur den Petubastis von Kairo (Abb. 453) und den Peteschaschi (einstmals in der Sammlung Posno), bei dem der Ausdruck jugendlicher, froher Gutmütigkeit den ungeschickten Eindruck des Ganzen wieder wettmacht. Wenn aber das Original einmal eine weniger gequälte Haltung einnehmen zu können glaubte, dann bleiben die Schönheiten nicht allein auf das Haupt beschränkt, und die Fähigkeiten der Schule zeigen sich im vollen Lichte. Das ist z. B. der Fall bei der Kalksteinstatuette Osorkon's II., der auf dem Boden kriechend als Weihgeschenk für den Gott eine — heute verstümmelte — Barke vor sich her schiebt (Abb. 454); ferner, wenn auch in geringerem Maße, bei der Alabasterstatue der Amen-ir-dis, in die Mariette so verliebt war (Abb. 455); ihr Gesicht ist zwar langweilig und ohne Leben, aber Brust und Leib sind keusch und zart modelliert. Die Statue der Königin Anch-nes-Nefer-ib-Rê in Kairo (Abb. 456) könnte den Vergleich mit der ebengenannten Amen-ir-dis aushalten, würde nicht ihr Gesicht von dem schweren Kopfschmuck erdrückt, und wäre nicht der plumpe Pfeiler, an den sie sich lehnt; ihre Gesichtszüge sind ein wenig manieriert, und die Modellierung des Körpers ist etwas dürftig. Das zeigt sich überhaupt häufig bei den Werken dieser Zeit, daß man oft die Glieder vernachlässigt, während man das Gesicht mit ausgesuchter Sorgfalt wiedergibt. Auf einen oder zwei leidlich gearbeitete Körper kommen gegen zwanzig vorzügliche Köpfe; so der energische Kopf des Äthiopen Taharka (Abb. 457) mit seinem fast negerhaften Gesicht, so der intelligente Kopf Psammetich's I. (Abb. 458) von dem Typ eines alten, verschmitzten Bauern, so der melancholische Kopf Psammetich's III. (Abb. 459). — Die verstümmelte Kairener Statue einer Königin aus äthiopischer Zeit (Abb. 460) macht den Eindruck

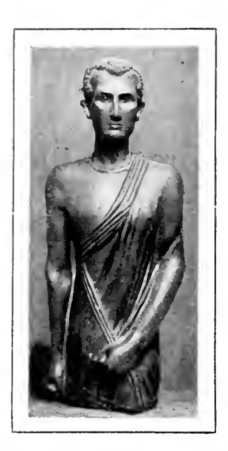


Abb. 483. Der alexandrinische Priester Horus (Kairo, Museum.)



Abb. 484. Statue aus Memphis (Kairo, Museum).

etwas roher Arbeit; doch liegt dies möglicherweise auch an dem verwendeten Material, einem roten Granit aus der Gegend des ersten Katarakts; sonst mangelt es dem Werk weder an Geschlossenheit noch an Vornehmheit. Wohl das lebensvollste Stück, das wir von dieser letzten thebanischen Schule besitzen, ist das Porträt des Mentu-em-hêt (Abb. 461), der gegen Ende der 25. Dynastie der Gouverneur von Theben war. Er war ein niedriger, augenscheinlich brutaler Charakter; und auch die merkwürdige Perücke, die er an jenem Tage aufsetzte, trägt nichts dazu bei, den Ausdruck unfreundlicher Gemeinheit, den sein Antlitz zeigt, zu mildern. Und doch muß man bewundern, wie es der Künstler verstanden hat, aus einem so undankbaren Vorwurf ein Werk von so gewaltiger Kraft zu schaffen, dessen Wirkung auch durch die Verstümmelungen nicht beeinträchtigt wird. In den Statuen des Ensu-Ptah (Abb. 462 und 463), des Sohnes des Mentu-em-hêt und seines Amtsnachfolgers in der Regierung des Fürstentums Theben, ist der Realismus der Arbeit von weniger exzessivem Charakter; doch gibt auch hier der Bildhauer den Gesichtsausdruck getreu wieder, jenen Eigendünkel und jene aristokratische Blasiertheit, die das Gesicht des Sohnes von dem des Vaters unterscheiden. Ich könnte ohne jede Überlegung noch fast ein Dutzend Stücke nennen, die zwar nicht ganz an die ebengenannten Stücke heranreichen, aber sich doch ganz gut neben ihnen sehen lassen können. Ein einziges verdient es, wegen der Abenteuerlichkeit der Erfindung hervorgehoben zu werden: ich meine die Toëris von Kairo. Sie ist weder ein menschliches Wesen noch auch eine normale Tiergestalt (Abb. 464); ein Nilpferd mit einem ungeheuren Maul, das von einem breiten Lächeln belebt ist, mit schlaff herabhängenden Frauenbrüsten und einem aufgedunsenen Leib — das ist das Wesen, das sich die Ägypter als Inkarnation einer der Göttinnen der Mutterschaft ausgesucht haben. Elegant auf ihrem Hinterteil aufgerichtet, die Vorderpfote auf Garnknäuelamulette gestützt,



Abb. 485. Statuette aus Memphis (Kairo, Museum).



Abb. 486. Statue aus Memphis (Kairo, Museum).

so ist sie aus einem grünen Breccieblock herausgearbeitet, mit einer Schärfe, die zum Teil mit der seltsamen Gestalt aussöhnt; aber doch kann alle Geschicklichkeit des Künstlers die Scheußlichkeit des Objekts nicht verdecken; es ist zu bedauern, daß hier ein großer Künstler von der Religion gezwungen wurde, einen so unkünstlerischen Gegenstand ernsthaft zu behandeln.



Abb. 487. Frauenkopf und -büste (Kairo, Museum).

Die Schulen aus dem Norden liefern uns in ihrer Gesamtheit nicht halb so viel Statuen, wie wir von der thebanischen Schule allein besitzen. Von der memphitischen haben wir einige Büsten von saitischen (Abb. 465) und ptolemäischen Königen und einige Statuen, bei denen wir dieselbe feine und weiche Arbeit wiederfinden, die wir als charakteristisch für diese Schule gefunden haben. Dazu gehören das Standbild Psammetich's I. (Abb. 467), die Statue eines Priesters, der vor sich den Gott Osiris hält (Abb. 466), die Statue des Harpokrates, der nackt dargestellt ist, den Finger im Mund, die Prinzenlocke über dem Ohr, die Uräus-Schlange an der Stirn (Abb. 468), und die Statuette des Osiris als Mumie, der platt auf der Erde liegend sein Haupt erhebt — die erste Phase seiner Auferstehung (Abb. 469). Die vier grünen Breccie-Monumente Psammetich's, die sich im Museum von Kairo befinden und vom Anfang der Perserzeit datieren, sind die beachtenswertesten Stücke dieser Schule. Die Opfertafel, auf die ich absichtlich nicht weiter eingehe, ist ein gutes Werk eines Friedhofsteinmetzen, aber nichts mehr; eine Isis- (Abb. 470) und eine Osiris-Statue (Abb. 471), zu deren Füßen sie aufgestellt war, sind von unübertrefflicher Arbeit; nur steht dazu leider die Banalität des Ausdrucks in bedauerlichem Kontrast: ihre Modellierung ist korrekt, aber zu weich und oberflächlich, ihr Blick ist leer, ihr Lächeln nichtssagend



Abb. 488. Frauenkopf und -büste (Rom, Samml. Barracco).

und ihr Gesicht ohne Leben; es sind Vorläufer des fertigen Heiligentyps, wie wir ihn noch heute in Fülle bei den Verkäufern religiöser Bildwerke finden. Die Kuh, die zusammen mit den drei anderen Stücken gefunden wurde (Abb. 472), zeigt dieselbe Haltung wie die, welche Naville entdeckte, und trägt ebenfalls den übermäßigen Federnkopfschmuck der Göttin Hathor; im Schatten ihres Kopfes steht der König Psammetich, in derselben Haltung, die bei der andern Gruppe Amenhetep II. einnahm. Ebensowenig wie der thebanische Bildhauer hat es sein saitischer Kollege verstanden, die Beine des Tieres frei herauszuarbeiten; er läßt also zwischen dem Bauch und dem Erdboden eine Zwischenmauer stehen. Und doch hat er es sich angelegen sein lassen, das Tier auf beiden Seiten in voller Ansicht zu geben; so hat es denn zwar nur einen Kopf, aber eine doppelte Brust im Profil, einen doppelten Rumpf und die doppelte Anzahl von Beinen. Infolge der Härte des Materials zeigt das Werk eine unangenehme Trockenheit der Konturen, dafür ist aber die Modellierung von unglaublicher Schönheit, und ein Ausdruck melancholischen Ernstes prägt sich auf dem Gesicht der Göttin und des Mannes aus. Es ist wahrlich ein auserlesenes Stück, das man nicht müde wurde, zu bewundern — solange man die Gruppe von Dêr-el-bahri noch nicht kannte. Vielleicht ist bei dieser Gruppe der Wust mythologischer Zutaten größer, aber bei jenem Stück tritt der Atelierstil unan-

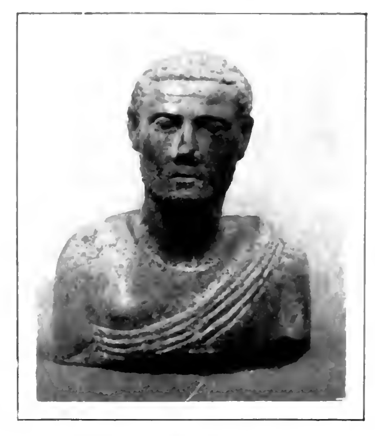


Abb. 489. Männerkopf und -büste (Kairo, Museum).



Abb. 490. Sphinx aus der römischen Epoche (Alexandrien, Museum).

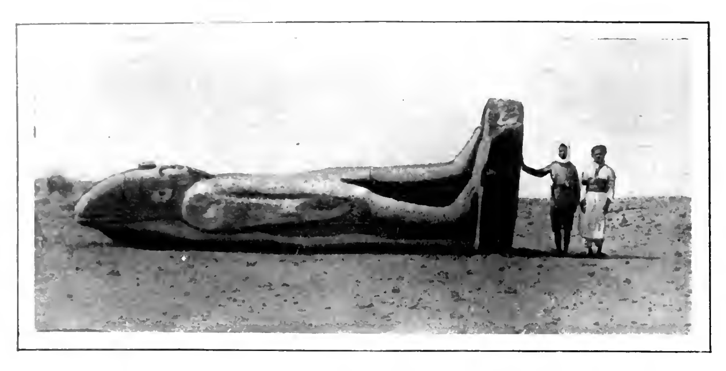


Abb. 491. Koloß mit Krone auf der Insel Argo.

genehmer hervor. Hier ist Hathor das stilisierte Rind, das nicht mehr die natürliche, zarte Grazie des gutmütigen ägyptischen Milchtieres aufweist; sie zeigt dieselbe elegante Arbeit, aber auch denselben nichtssagenden Ausdruck, der uns schon bei der Isis- und Osiris-Statue so unangenehm auffiel.

Neben diesen Stücken kenne ich keines, das Erwähnung verdiente; aber unter der Menge von Statuen saitischer Zeit, die in den Museen verstreut sind, ohne daß man ihre Herkunft kennt, gibt es sicherlich eine ganze Anzahl, die man der memphitischen Schule zuweisen wird, wenn erst deren charakteristische Einzelheiten besser bekannt sind. Die andern Deltaschulen sind uns aus demselben Grunde ebensowenig vertraut; bis wir die Möglichkeit haben, das Material neu zu ordnen, wird man sich beschränken müssen, im allgemeinen die Eigenart der Epoche herauszuheben, ohne im einzelnen auf lokale Stileigentümlichkeiten eingehen zu können.



Abb. 492. Amon und eine äthiopische Königin (Kairo, Museum).

Die saitische Kunst verschmähte zwar auch Granit und weiche Steine, wie die Sand- und Kalksteinsorten, nicht, bewies aber eine deutliche Vorliebe für harte Steine mit feinem Korn, für Basalt, Breccie und Serpentin, die sie in ganz hervorragendem Maße zu bearbeiten verstand. Ihre besseren Werke erkennt man fast immer auf den ersten Blick an der Schönheit des Materials und dem Glanz der Politur; doch gibt es außer

diesen äußeren Anzeichen noch feinere, die auf ihrer Manier, die menschliche Figur zu behandeln, beruhen. Die saitische Kunst zeigt einerseits das Bestreben, die menschliche Gestalt mehr und mehr zu stilisieren, und demgemäß weniger die Natur zu studieren, als Meisterzeichnungen und Modellbücher zu benutzen. Im Schutt der Ruinen hat man eine Reihe vorgearbeiteter Statuen gefunden, und man findet sie gelegentlich noch jetzt; davon sind manche vollständig aus dem Roher herausgehauen (Abb. 473), bei anderen wieder ist der Rumpf vollendet, aber der Kopf noch eine unförmige Masse (Abb. 474), die erst, wenn sich ein Kunde gefunden hätte, die nötige Porträtähnlichkeit erhalten sollte; schließlich gibt es da Füße, Hände, Arme und Köpfe in den verschiedensten Ausführungsstadien, die entweder als Vorlagen beim Unterricht benutzt oder von den Lehrlingen als Versuchsarbeiten angefertigt wurden. Natürlich schwand bei solch einer Methode allmählich die Kenntnis der anatomischen Verhältnisse: die Konturen wurden weicher, die Muskeln flacher und kamen an unrichtige Stellen, die Fleischflächen verloren die Modellierung. Beim Kopf dagegen bemühte man sich auf das Sorglichste, die Züge des Originals herauszuarbeiten; zu diesem Zwecke begnügte man sich nicht mehr damit, die Gesichtszüge genau im Stein nachzubilden, sondern gab außerdem Nacken- und Schädelbildung, die man bisher nicht berücksichtigt hatte. Unsere Museen besitzen heutzutage eine ganze Anzahl solcher merkwürdigen Statuen, bei denen das langweilige Körperschema so erstaunlich mit der Porträtwahrheit des Gesichtes kontrastiert. Mit peinlicher Genauigkeit werden alle Einzelheiten ausgeführt, die Falten auf der Stirn, die Vertiefungen der Augenhöhlen und die Runzeln um die



Abb. 493. Äthiopische Seelenstatuen (Kairo, Museum).

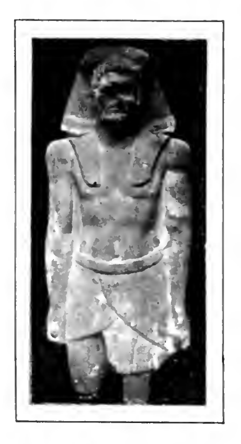


Abb. 494. Für einen römischen Kaiser überarbeitete antike Statue (Kairo, Museum).

Augenwinkel, die Muskeln um Nase und Mund, Erweiterung oder Abplattung des Ohres. Man hat aufgehört, die *Ka*-Statuen stets in gleicher Weise in jugendlichem Alter darzustellen, sondern gibt ihnen, wenn das Original im reifen Mannes- oder im Greisenalter steht, die Kennzeichen ihres Alters. So sind bei dem Kopf von Berlin (Abb. 475) und dem vom Louvre (Abb. 476) die Gesichtszüge eines memphitischen Bürgers völlig ungeschminkt wiedergegeben, und die Häßlichkeit des Ausdrucks ist mit einer Genauigkeit auf den grünen Schiefer und den Serpentin übertragen, die der Mechanik einer photographischen Reproduktion gleichkommt. Auch bei dem glattrasierten Priester von Kairo (Abb. 477) ist die Schädelbildung so sorgfältig wiedergegeben, als ob es sich darum gehandelt hätte, ein anatomisches Modell für eine medizinische Schule anzufertigen; da fehlt nicht ein Buckel, nicht eine Vertiefung, nicht eine Unregelmäßigkeit: ein Arzt würde ohne weiteres sagen können, ob da nicht ein interessanter Fall von angeborener Mißbildung vorliegt.



Abb. 495. Koloß aus römischer Zeit (Kairo, Museum).

Und dabei darf man diese Steigerung des Realismus nicht auf das Einsetzen griechischen Einflusses zurückführen; bei den Griechen des 5. und 4. Jahrhunderts fehlt diese fast gewaltsame Sucht nach realistischer Ähnlichkeit. Sie ist vielmehr die natürliche Entwicklung und gleichsam die unmittelbare Folge der alten Anschauungen vom *Ka*, beeinflußt von den Veränderungen der Haartracht, die damals die Mode veranlaßte. Scheint doch seit der 26. Dynastie der Gebrauch der Perücke immer mehr abgekommen, ja zur Zeit der Perser völlig verschwunden zu sein. Die Priester mußten sich infolge der Reinlichkeitsvorschriften ihres Berufes den Kopf kahl rasieren lassen und lebten sozusagen unbedeckten Hauptes; wer von den anderen Berufsklassen nicht irgendwie mit dem Priesterstand Gemeinschaft hatte, trug jetzt gewöhnlich die Haare kurzgeschnitten. Wieder ist es das religiöse Dogma, das der Kunst neue Wege



Abb. 496. Statue eines Affen (Rom, Vatikan, Ägyptisches Museum).

weist, und wenn man die Kopfform so genau nachahmt, so liegt das an dem Wunsch, dem *Ka* einen möglichst entsprechenden Ersatz für seinen ursprünglichen Träger zu verschaffen. So darf man sich nicht wundern, daß auch die anderen Schulen sofort dies Beispiel nachahmten, das die memphitische Schule gab. Die paar Ptolemäer-Statuen, die wir von der thebanischen Schule besitzen, lassen uns ahnen, daß man auch dort gleichen Wert auf die Wiedergabe der physiognomischen Einzelheiten legte. Die Statuen der Fürsten von Assiût, die mit der hermopolitanischen Schule in Verbindung zu stehen scheinen, zeigen denselben Einfluß, und auch die Kairener Statuen von der tanitischen Schule (Abb. 479) sind ihm nicht entgangen, was übrigens nicht auffällig sein wird, wenn man bedenkt, daß sich schon bei den ältesten Werken dieser Schule, bei den Sphinxen des Amen-em-hêt III., eine ganz ähnliche Tendenz geltend machte.

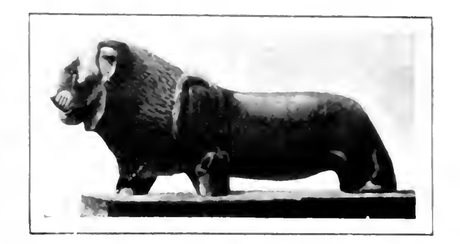


Abb. 497. Gehender Löwe
(Rom, Vatikan, Ägyptisches Museum).

Indessen hatte in den Städten, in denen sich makedonische Kolonien befanden, d. h. in Alexandrien, in Memphis und selbst in Theben, der Anblick griechischer Statuen und vielleicht auch die Berührung mit den griechischen Künstlern schließlich doch auf die einheimischen Meister Eindruck gemacht, so daß sie ihre ererbten Traditionen, wenn auch nicht ganz über Bord warfen, so doch ein wenig hellenisch auffärbten. Der Koloß des Amen-hetep, des Sohnes des Hapu (Abb. 478), ist noch rein ägyptischer Stil; und auch die Statue des Alexander Aigos (Abb. 480) zeigt nur in der Anordnung der Haare und im Schnitt des Gesichtes griechischen Einfluß. Bei der Frauenstatuette von Alexandrien (Abb. 481 und 482) ist Haltung und Kostüm völlig ägyptisch, aber ein Hauch griechischer Kunst liegt über



Abb. 498. Sphinx aus ptolemäischer Zeit
(Kairo, Museum).

dem ganzen Körper und belebt alle Teile, den runden Busen, die feinen, wohlgebildeten Brüste, den festen Leib, die kräftigen Schenkel, die schmalen, sehnigen Füße. Die Statue des Priesters Horus (Abb. 483) bedeutet einen weiteren Fortschritt in dieser Entwicklung, wenn ihre Arbeit auch weniger fein ist; man würde sie eher für ein griechisches Werk eines ägyptischen Künstlers halten als für ein ägyptisches Stück. Doch läßt hier der Rumpf noch zu wünschen übrig: die Schultern sind noch nicht breit genug, die Brust ist zu eng, und der Künstler ist bei der Wiedergabe des Schulterabfalls und der Chlamys-Drapierung nicht genügend aus sich herausgegangen. Der Kopf ist sonst keine schlechte Arbeit: die Nase ist schmal und gerade, der Mund zusammengepreßt und an den Winkeln eingezogen, das Kinn kräftig hervortretend, die Kinnbacken eigensinnig — alles in allem zeigt er einige Ähnlichkeit mit dem Kopf des jungen Augustus.



Abb. 499. Sitzender Löwe (Kairo, Museum).

Auch in Memphis wurden Statuen dieses Mischstils fabriziert. Eine davon (Abb. 484), eine Basaltstatue, gleicht in Tracht und Haltung ziemlich dem obengenannten Horus; eine andere, aus Kalkstein (Abb. 485), stellt einen gehenden Priester vor, der in beiden Händen einen Naos hält; die Augen sind eingesetzt, die Augenbrauen waren mit schwarzer Schminke gefärbt, doch ist es im ganzen eine recht wertlose Arbeit. Dieselbe Ungeschicktheit zeigt sich bei der Kalksteinstatue eines Großen im Kairener Museum (Abb. 486), und auch bei den Köpfen eines Mannes (Abb. 489) und einer Frau (Abb. 487 und 488), die jetzt daneben aufgestellt sind, wird die ganz vortreffliche Absicht des Künstlers durch die langweilige Ausführung verdorben; indessen scheinen sie treue Porträts der Originale zu sein.



Abb. 500. Löwe von Kôm-Ombo (Kairo, Museum).

Übrigens erfuhren manche alte Typen in dieser letzten Zeit der Bildhauerkunst eine Umbildung:

so biegt jetzt die weibliche Sphinx den Kopf etwas zur Seite und legt die beiden Vorderpfoten übereinander (Abb. 490). Sonst ging aus dieser späten Vereinigung griechischen und ägyptischen Geistes kein originaler Typ hervor; der Rest schöpferischer Kraft, der noch in den alten Traditionen lebte, hatte sich nach Äthiopien zurückgezogen. Das zeigt sich allerdings noch nicht bei dem gekrönten Koloß der Insel Argo (Abb. 491), auch nicht bei den wenigen Königsstatuen aus Argo, Napata und Meroë; und die Kairener Gruppe (Abb. 492) einer Königin Kandaze, die neben dem Gotte Amon steht, macht zwar trotz aller Unvollkommenheit der Arbeit einen stolzen, energischen Eindruck, ist aber ebenfalls in allen Einzelheiten rein ägyptisch. Aber es war, wie die jüngsten Ausgrabungen gezeigt haben, bei diesem schon wieder in Barbarei versinkenden Volke eine neue Art, den Seelenbegriff darzustellen, aufgekommen (Abb. 493). Ausgehend von dem Vogel mit Menschenkopf, der seit alter Zeit die Seele vorstellen sollte, haben sie an die Stelle des Falkenkörpers einen menschlich gestalteten Körper gesetzt, anfangs ohne an den Proportionen etwas zu ändern; bald aber gaben sie diesem kleinen Körperchen seine normalen Maße und schufen so eine neue Form, die ich im Gegensatz zur *Ka*-Statue als *Seelen*-Statue bezeichnen möchte, d. h. die Figur eines Mannes oder einer Frau, an deren Schultern der Balg des Falken wie ein Mantel befestigt ist. Auf eigentlich ägyptisches Gebiet scheint übrigens dieser neue Typ nicht übergegangen zu sein.

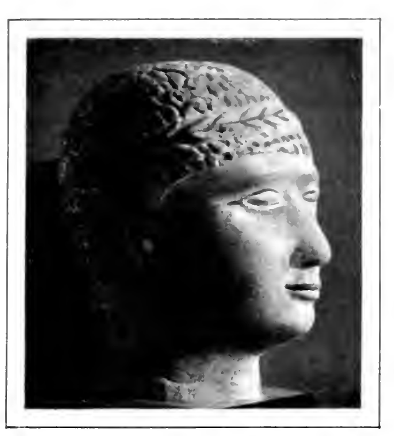


Abb. 501. Statuenkopf aus Kôm-Ombo (Kairo, Museum).

Doch müssen bald nach dieser Neuschöpfung die einheimischen Bildhauerschulen eingegangen sein, oder sie konnten wenigstens ihren Schülern nicht mehr beibringen, ein einigermaßen manierliches Werk herzustellen. Wollten jetzt, gegen Anfang des 3. Jahrhunderts, manche Städte im Fajûm oder im Delta den Cäsaren, wie Commodus oder Caracalla, Ehrenmonumente errichten, so mußten sie entweder eine antike Statue benutzen, deren Gesicht etwas überarbeitet wurde (Abb. 494), oder, wenn sie schon ein Originalwerk in Auftrag gaben, so konnte ihnen der Künstler nur mehr die



Abb. 502.
Horus auf den Krokodilen
(Kairo, Museum).

Karikatur eines Kolosses im alten Stil liefern (Abb. 495).

Besser hielt sich die alexandrinische Mischkunst, wie die beiden Statuen, eine Männer- und eine Frauenstatue, aus dem Grab von Kôm-esch-Schukâfa beweisen; und auch die Tierbildhauer verstanden es noch eine Zeitlang, Figuren von Affen (Abb. 496), Sphinxen (Abb. 498), gehenden (Abb. 497) und sitzenden (Abb. 499) Löwen zu liefern, die von ferne einen Augenblick noch einen ganz ordentlichen Eindruck machen. Der friedliche Löwe (Abb. 500) und die Statue von Kôm-Ombo, von der wir nur noch das Haupt mit der Krone besitzen (Abb. 501), mögen zu den letzten Kraftanstrengungen der ägyptischen oder ägyptisierenden Kunst gehören. Bis jetzt habe ich kein Monument getroffen, das in eine jüngere Zeit zu setzen wäre als in die zweite Hälfte des dritten nachchristlichen Jahrhunderts.

Die Entwicklung des Reliefs in saitischer und griechisch-römischer Zeit verläuft wie die der Statuen: sie machte vom achten bis zum dritten vorchristlichen Jahrhundert eine Blütezeit durch und schleppte sich dann in langer Dekadenz hin, bis sie gegen Mitte des 3. Jahrhunderts unserer Zeitrechnung verschwand. Manche Stelen, wie die Naukratis-Stele des Nectanebos oder die Kairener Darstellung des Horus auf den Krokodilen (Abb. 502), halten den Vergleich mit den besten Arbeiten der Ahmessidenzeit aus; und das Fragment eines Dekretes von Ptolemaios Euergetes zeigt uns eine Darstellung, die in früheren Zeiten noch nicht vorkommt: der König greift zu Pferde, die Lanze in der Faust, einen Feind an (Abb. 503). Die

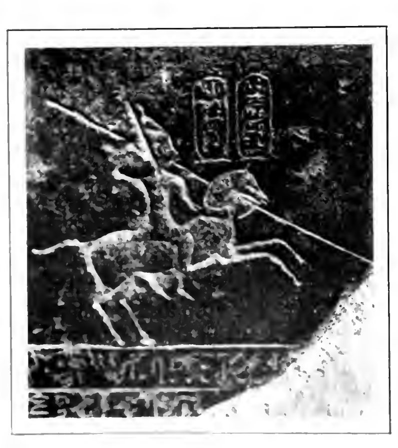


Abb. 503.
Ptolemaios Euergetes beim Angriff
(Kairo, Museum).

Reliefs in Bauwerken, die vor der makedonischen Eroberung errichtet sind, zeigen im Delta völlig reinen Stil, wie in Bechbêt, wo Nectanebos I. den Isis-Tempel wiederhergestellt hatte; selbst einige Stücke aus dem Tempel von Akôris, die in Sakkâra gefunden wurden, kommen an die Reliefs von Sethos I. in Abydos heran, nur wird die Feinheit der Arbeit durch eine gewisse Künstelei beeinträchtigt; ist doch der Hauptfehler der Dekorationsreliefs dieser Zeit, daß die Modellierung zu voll und die Konturen zu weich sind; und das wird immer auffälliger, je mehr man sich dem Ende nähert. Man spürt das schon bei den Probestücken und Modellsammlungen, deren ein jedes Atelier besaß, und die man in Menge im Schutt großer Städte, in Tanis, Edfu und Philae, findet. Figuren von Königen und Königinnen sind darin natürlich am zahlreichsten vertreten (Abb. 504); hatten doch der regierende Pharao und die Frauen, die zu seiner Familie gehörten, seit undenklichen Zeiten das Privileg, ihr Porträt auf den Tempelwänden anzubringen; dazu kommt, daß man die Gesichtszüge des Königs und der Königin auch den Göttern lieh, mit denen sie im Verkehr standen. Doch gibt es auch ebenso viele Vorbilder für Tierfiguren und Mischgestalten von Göttern, die zur Hälfte Mensch, zur Hälfte Tier sind; mußte ja der Bildhauer auch solche Formen nicht nur auf Darstellungen, sondern auch in Inschriften tagtäglich verwenden. Für diese Vorbilder entwarf einer der Meister des Ateliers auf einer dünnen Kalksteinplatte (die auf der Hinterseite bisweilen Quadrate zeigt, an denen der Schüler leichter die richtigen Verhältnisse der einzelnen Teile sehen konnte) das Porträt eines Ptolemaios oder einer Kleopatra (Abb. 505), und zwar in verschiedenen, weise abgestuften Stadien, von der Umrißzeichnung der Konturen und des Reliefs an (Abb. 506) bis zur Fertigstellung der kleinsten Kleinigkeiten (Abb. 507). Manche dieser Stücke sind wahre Meisterwerke, wie der Kopf einer Löwin und das Bild eines Stieres im Museum von Kairo, die, was Feinheit der Meißelführung anbelangt, in



Abb. 504.
Kopfmodelle in verschiedenen Stadien der Vollendung (Kairo, Museum).

keinem Punkte hinter den besseren Reliefs vom Tempel zu Abydos oder vom Grabe von Sethos I. zurückzustehen brauchen. Indessen zeigen sich schon hierin die Tendenzen, die, in der Praxis immer mehr hervortretend, die Kunst unaufhaltsam zum Abgrund treiben müssen. Es taugt nichts für einen Schüler, immer nur Vorlagen nachzubilden, so vortrefflich sie auch sein mögen. Er verliert den Konnex mit der Natur, er wird eine Maschine und setzt bald genug seinen ganzen Stolz darein, sklavisch die antiken Formen zu kopieren. Wie es im Geist der damaligen Ägypter aussah, trifft Platon gewiß völlig richtig, wenn er angibt — er hält es sogar für höchst rühmenswert — daß sie mit stets gleicher Beharrlichkeit seit Tausenden von Jahren dieselben Typen ohne jede Abänderung wiederholen. Dank der Schönheit der gebräuchlichen Vorlagen bewahrte die ausgehende saitische Kunst zwar immer noch einen Schein von Eleganz, büßte aber dabei bald ihre ursprüngliche Originalität und schöpferische Kraft ein. Die Figuren, die sie jetzt schafft, sind nur noch Lederpuppen ohne anatomische Unterlagen: die Nase rundet sich, die Lippen blähen sich, das Kinn wird dick, die Wangen werden voll, um den Mund spielt ein Lächeln, das die Mundwinkel hochzieht und die Nasenflügel den Ohren nähert. Zunächst, unter den ersten Ptolemäern, ist diese Verzerrung der ganzen Physiognomie noch wenig auffällig, tritt aber unter ihren Nachfolgern und den römischen Kaisern immer schärfer hervor und wird schließlich zu einer Grimasse, die der ganzen Figur einen unausstehlich albernen Ausdruck gibt.



Abb. 505. Figur einer Königin oder Göttin in zwei Stadien der Vollendung (Kairo, Museum).

Eigentlich hat man nur in Theben und Philae die Möglichkeit, die einzelnen Phasen dieser Dekadenz zu beobachten. Die Reliefs am Tor des Nectanebos I. östlich vom großen Amon-Tempel gehören zwar nicht zu den besten, die es gibt, aber sie sind noch ganz annehmbar und machen sich noch ganz gut; dasselbe kann von den Reliefs im Sanktuar Alexanders II. in Luxor und auf den Wänden jener Granitkapelle in Karnak gelten, die

Philipp Arrhidaios in den Barkensaal des Thut-mes III. einbaute; weniger trifft dies schon bei den Reliefs im kleinen Ptah-Tempel zu (Abb. 508); die Ausschmückung des großen Tores schließlich, das Ptolemaios Physkon als Eingang in den großen Säulensaal von Karnak baute, ist offengestanden scheußlich. Besonders an den Stellen, wo der Bildhauer im Stil der Reliefs eines Thut-mes (Abb. 509) oder eines Ramses (Abb. 511) arbeitet, ist die Arbeit so schwächlich, daß auch ein völlig ungebildetes Auge die Nachahmung erkennen muß. Allerdings liegt das zum Teil auch an dem benutzten Material. Während die Baumeister der Ramessidenzeit und der saitischen Epoche einen festen, harten Sandstein verbauten, der alle Feinheiten des Meißels scharf festhielt, begnügten sich die ptolemäischen Architekten, ohne Zweifel aus Sparsamkeitsrücksichten, mit einer weichen, grobkörnigen Sorte, die für saubere Linien und zart abgestufte Reliefs nicht geeignet war. So sah sich der Bildhauer gezwungen, zunächst alle Feinheiten der Konturen und Modellierung, für die der Stein nicht taugte, wegzulassen; und da sich außerdem Absplitterungen und Brüche doch nicht völlig vermeiden ließen, selbst wenn man das Relief so flach hielt, als es eben anging, so vertauschten sie das Relief en creux, dessen man sich in den vergangenen Jahrhunderten fast ausschließlich bedient hatte, mit dem gewöhnlichen Relief auf der Mauerfläche; und das verwendeten sie sogar für Inschriften. So war es ihnen eher möglich, die Ausschmückung zu vollenden, ohne dabei die Darstellungen und Hieroglyphen zu stark zu beschädigen; das erreichten sie aber wieder nur auf Kosten der Feinheit der Linien. Da sie also ihren Werken aus Furcht, sie könnten während der Arbeit beschädigt werden, nur die einfachste Modellierung gaben, so machen diese den Eindruck, als ob sie ihre Oberhaut



Abb. 506. Königsfigur — entworfen (Kairo, Museum).



Abb. 507. Königsfigur — vollendet (Kairo, Museum).

verloren hätten und dem Beschauer nur noch summarisch die Muskulatur zeigen. Auch in Philae ist die Dekadenz augenfällig, wenn sie auch langsamer vor sich geht; und sie hat dieselben Ursachen wie in Karnak. Man kann sie Schritt für Schritt verfolgen, vom Pavillon und dem Tor des Nectanebos II. zum Sanktuar des Ptolemaios Euergetes II., weiter zu den Säulenhallen des Augustus und Tiberius bis schließlich zu dem Tor Hadrians und Domitians. In solchen Tempeln, deren Dekoration auf einem einheitlichen Plan beruht, und bei denen das Ende der Arbeiten nicht allzuviel später als der Anfang liegt, z. B. in Edfu, ist der Kontrast von Saal zu Saal weniger zu merken, und die Schwächen der Arbeit verschwinden bis zu einem gewissen Punkte in der Einheitlichkeit der Ausschmükkung. Und doch braucht man nicht einmal allzu genau hinzusehen, um auch hier wahrzunehmen, daß die Bildhauerarbeit nur von einem Handwerker ausgeführt wurde, der seine Vorlagen mechanisch auf die Mauer übertrug, ohne selbst einen persönlichen Akzent hinzufügen zu können (Abb. 510); seine ganze Sorge war, alle Einzelheiten in Kostüm und liturgischem Beiwerk fehlerlos wiederzugeben (Abb. 512).

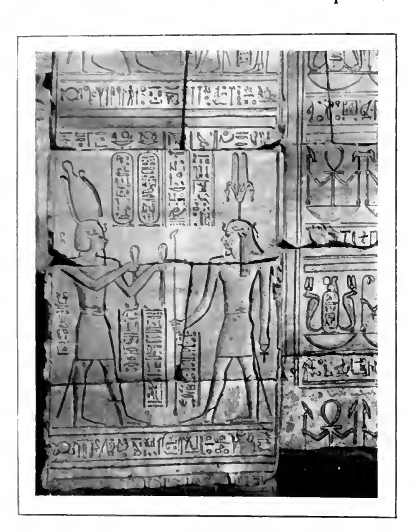


Abb. 508.
Relief aus dem thebanischen Ptah-Tempel.

Kam doch hinzu, daß die große thebanische Schule, von der Jahrhunderte hindurch alle Provinzschulen Oberägyptens beeinflußt waren, im Sterben lag; ja vielleicht war sie schon tot, als man Edfu und Dendera ausschmückte. Und daß die lokalen Ateliers nichts weiter verstanden, als rein mechanisch die Themen, die ihnen der Baumeister aufgab, zu reproduzieren, das beweisen unter anderen die Reliefs, die den Kaiser Domitian in Anbetung vor den thebanischen Göttern zeigen (Abb. 513). Während die Architektur als ziffernmäßige Kunst noch jahrhundertelang lebensfähig blieb, hatte ein Zeitraum von wenigen Jahren genügt, die Bildhauerkunst so degenerieren zu lassen, daß sie auf dem Punkt war, zu verlöschen. Die Stelen aus dem Fajûm (Abb. 514) und

die Reliefs des Macrin und Diadumenian in Kôm-Ombo (Abb. 515), die letzten genau datierten, zeigen nicht Leben, nicht Stil — gar nichts; es ist religiöser Kram, mit ängstlicher Hand von einem unwissenden Arbeiter verfertigt. Und auch Äthiopien hat nicht den besseren Teil erwählt. Die Köpfe mancher Könige sind so ungeschickt gearbeitet, daß sie Karikaturen gleichen (Abb. 516 und 517). Selbst in Nubien, wo sich unter der Herrschaft der Ptolemäer und später der Kaiser, sollte man annehmen, die thebanischen Traditionen besonders frisch erhalten haben sollten, wiegt der schlechte Einfluß des meroitischen Geschmacks vor.

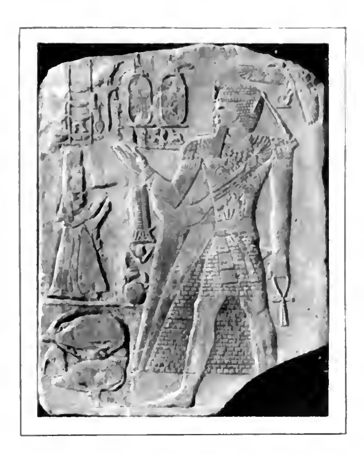


Abb. 509. Relief im Stil der 18. Dynastie im thebanischen Ptah-Tempel.

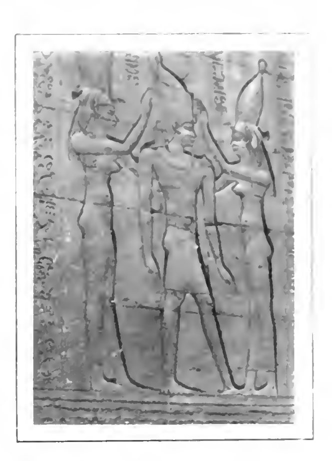


Abb. 510. Relief vom Tempel in Edfu.

Die Skulpturen von Kalâbsche und Dakke (Abb. 518) sind schlechter als die von Kôm-Ombo; und dabei rühren sie meist von Augustus her, während diese zwei Jahrhunderte und mehr jünger sind. Aus Maharaka, dem alten Hierasykaminos, wäre noch neben scheußlichen Reliefs in rein-ägyptischer Manier ein letzter Versuch hervorzuheben, den alexandrinischen Styl mit dem rein-ägyptischen zu vereinigen: Isis und Horus, nach griechischer Mode gekleidet, sitzen und bewegen sich wie römische Götterfiguren (Abb. 519). Die Absicht ist ja zu loben, aber — wie barbarisch ist das Werk, wie wenig Ehre macht es dem ägyptischen Meißel!

Die Kunst der Grabreliefs aus der saitischen Epoche gilt in den Augen der Archäologen als Wiedergeburt der alten memphitischen Kunst, und man führt gern die Sauberkeit und Anmut,

die sie auszeichnen, auf die direkte Nachahmung des Alten Reichs zurück. Sicherlich haben die Ägypter dieser Epoche häufig Gräber früherer Zeiten betreten; doch wenn sie sich nicht nur damit begnügten, sie auszuplündern und zu zerstören, um die Materialien wieder zu verwenden, so mögen sie zwar Texte und magische Formeln genug entlehnt haben — Schulvorlagen brauchten sie dorther nicht zu holen. Die Vorlagen, die in den Mastabas gebräuchlich waren, sind nie ganz außer Gebrauch gekommen, wenn sie auch zur Zeit der Ahmessiden und Ramessiden unter dem Einfluß thebanischer Motive mit einem Wust von Zutaten überladen wurden, die ihnen ursprünglich fremd waren. Als dann die politische Hegemonie Thebens gestürzt war, schwand auch auf dem Gebiete der Kunst sein Einfluß rapide; bald gewannen die alten Vorlagen, gegen Ende der Bubastiten und zur Zeit der Äthiopier (unter dem Einfluß lokaler Traditionen, welche die fremden Zutaten abwarfen) nahezu ihre ursprüngliche Einfachheit wieder. So ist im allgemeinen die Anordnung der Reliefs im Grabe des Pete-nefi und des Psammetich-nefer-seschem dieselbe wie bei jenen der 5. und 6. Dynastie; denn die Opferträger marschieren, einer hinter dem anderen, getrennt und nebeneinander gestellt, nicht silhouettenartig übereinander gelegt (Abb. 520). Aber eingehenderer Betrachtung offenbaren sich Kombinationen, die man nicht gleich beachtet hatte. Die alte Anschauung von einer Stiftung, die durch eine Anzahl geographisch individualisierter Domänen bestritten wurde, hatte einer anderen Anschauung Platz gemacht, nach der mit einem Male die Totensteuer von dem ganzen Vermögen für alle Zeit im voraus erhoben war; so ist

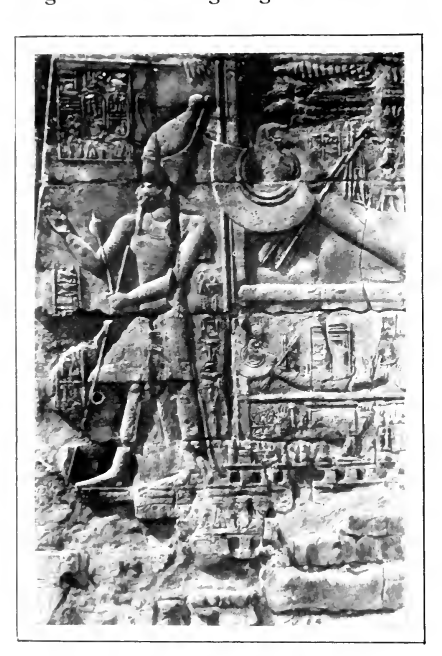


Abb. 511.
Ptolemäisches Relief im Stil der 20. Dynastie.

jetzt die Prozession der Domänen nur ein künstlerisches Überbleibsel, ein Motiv aus alter Zeit, durch das man symbolisch die Überweisung des zuständigen Einkommens an den Toten darstellen wollte, dessen einzelne Vorgänge aber nicht mehr den wirklichen Riten des Totenkultes entsprechen. Lagen doch diese nicht mehr in den Händen der privaten Dienerschaft, sondern von gemieteten Leuten, Priestern, Berufsmusikern und -tänzern. Es ist nicht wunderbar, daß diese Umwandlung der ursprünglichen Idee auch auf die Bearbeitung der Szenen einwirken mußte. So sind auf dem Relief des Za-nefer im Kairener Museum die Frauengestalten nicht mehr nach einer einförmigen Schablone gemalt. Der Künstler stellt sie zwar noch jugendlich dar, wie es die alte Tradition vorschrieb, aber sie haben nicht mehr die zarte Rundung und das jungfräuliche Aussehen von ehedem; voll an Busen, stark in der Taille, mit dickem Leib und breiten Schenkeln gehen sie den festen Schritt verheirateter Frauen, die schon öfter Mutter waren (Abb. 521). Die Männerfiguren haben sich natürlich weniger verändert; doch ist auch ihre Haltung weniger konventionell als früher; der mittelste nimmt sogar die linke Schulter nach vorne — ein Versuch, perspektivisch richtig zu arbeiten, an den man vor der thebanischen Epoche noch nicht gedacht hatte. Bei den Tieren ist das Streben nach Abwechselung noch deutlicher; nicht einer der acht Ochsen, die da am Strick geführt werden, gleicht seinem Genossen. Am deutlichsten ist der Unterschied zwischen dem alten und dem neuen Stil auf

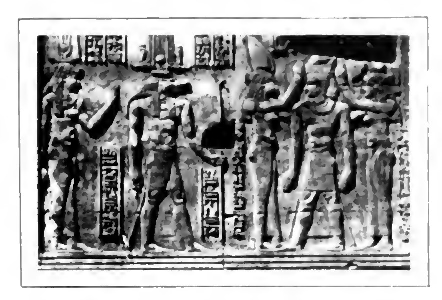


Abb. 512. Relief aus dem Tempel von Kôm-Ombo.

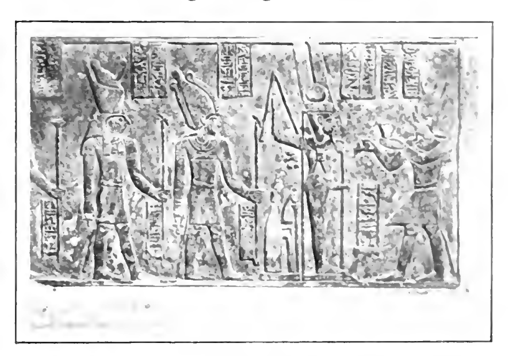


Abb. 513. Thebanisches Relief aus der Zeit Domitians.

einem Relief im Museum von Alexandrien (Abb. 522). Hier ist jeder einzelne Männer- und Frauenkopf wie auf einem modernen Relief für sich studiert und mit großer Treue wiedergegeben; und daß man auf einem Werk der Pyramidenzeit jemals ähnliche Figuren findet, wie den Harfenspieler und die Musikantin mit der Handpauke, bezweifle ich stark. Und dabei haben nicht nur die Gesichter jedes eine andere Physiognomie, die an Porträts denken läßt, auch ihre Bewegungen, ihre Tracht und ihre Kleidung, ja alle Nebensächlichkeiten sind verschieden. Übrigens wird darin der Bildhauer vom Maler unterstützt, und dieser zeigt dabei eine Kühnheit, von der er in der 5. und 6. Dynastie weit entfernt gewesen sein muß. Der Pinsel ergänzt die Einzelheiten der Kleidung, die der Meißel nicht klar genug hätte ausdrücken können, ja er fügt Nuancen hinzu, die jener völlig beiseite zu lassen pflegt, so daß das Werk heute, wo die Farbe verschwunden ist, unvollständig ist. So kann man sich jetzt den Zuschnitt des Mantels, den eine der Frauen des Psammetich-neferschem trägt, zunächst nicht recht erklären; es ist ein recht merkwürdiger Mantel, der, den Hals umschließend und sich eng den Gliedern anschmiegend, Busen, Leib und Schenkel freizulassen und nur Schultern, Rücken und Kreuz zu bedecken scheint. Doch war früher von dieser wunderlichen Seltsamkeit nichts zu



Abb. 514. Stele aus dem Fajûm (Kairo, Museum).



Abb. 515. Relief des Macrinus und Diadumenian in Kôm-Ombo.

merken: der Maler hatte mit leichten Pinselstrichen eingefügt, was der Bildhauer ausgelassen hatte, und seine Arbeit verstand es, die Körper mit halb durchscheinenden Stoffen zu bekleiden, unter deren blauen und roten Tönen sich die Formen im Relief abhoben.

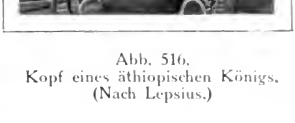


Abb. 516.
Kopf eines äthiopischen Königs.
(Nach Lepsius.)

Von lokalen Schulen kann zu dieser Zeit nicht mehr die Rede sein; über ganz Ägypten verbreitete sich dieser besondere Stil; ja er drang auch in die thebanische Sphäre ein; trifft man ihn doch in mehreren Gräbern von Asasîf, besonders in dem des Iba, und zwar mit genau denselben Eigenheiten wie in Memphis; doch ist das nicht erstaunlich; sind doch die *Gottesweiber des Amon* in der 26. Dynastie alles saitische Prinzessinnen, die ihren Hofstaat mit sich brachten; so kam es, daß die Leute aus ihrem Gefolge sich entweder ihre Gräber nach ihrer heimischen Gewohnheit anlegen ließen oder sogar die neue Mode auf die thebanischen Künstler überpflanzten.

In Theben wenigstens machte sich der fremde Einfluß nicht so bald geltend; man muß bis zu den ersten römischen Kaisern hinabsteigen, um Werke im Mischstil zu finden; eines von diesen Reliefs, in dem sich griechische und ägyptische Arbeitsweise vereinen, ist das des Antaeus und der Isis im Museum zu Kairo (Abb. 523). Memphis hält sich nicht so lange rein, und man sieht, daß sich mit fortschreitender Zeit, unter den Persern, unter den letzten Saiten und unter den Ptolemäern, die Künstler in steigendem Maße von den Griechen beeinflussen ließen, zuerst von den Griechen in Naukratis und dann von denen in Alexandrien; lebten sie doch in ständiger Berührung mit jenen. Das weite, unten ausgezackte Obergewand, das Psammetich-neferseschem und sein Schreiber tragen, ebenso übrigens auch der Harfenspieler, ist ein Gewand, das den benachbarten Griechen entlehnt ist. Griechisch ist auch der



Abb. 517.
Kopf eines äthiopischen Königs.
(Nach Lepsius.)

Mantel der Paukenspielerin; er gleicht gänzlich den Mänteln auf alexandrinischen gemalten Stelen. Und trotzdem ist die Macht der Tradition bei diesem einzigartigen Volk so stark, daß man zwar gestattete, den skulpierten Untergrund durch die Malerei zu verdecken, sich aber niemals dazu verstanden hätte, an diesen Untergrund selbst zu rühren. Die Umrisse der Figuren bleiben völlig archaisch, wenn schon die Malerei äußerliche Einzelheiten moderner gestaltet. Übrigens machte sich der Einfluß dieses Stils nur langsam geltend und wurde nicht überall in gleicher Weise aufgenommen. Das Grab des Psammetich-nefer-seschem, dessen Reste diesen Stil unbestreitbar zeigen, ist nicht älter als die 29. oder 30. Dynastie; auch trage ich gar kein Bedenken, die beiden Reliefs vom Grabe des Za-nefer bis unter die Regierung eines der ersten Ptolemäer anzusetzen; damit wären sie die jüngsten Grabreliefs, die wir kennen, und dabei sind sie sicherlich die schönsten. Nahe kommen ihnen die wunderbaren memphitischen Sarkophage des Zeher und Anchhapu im Kairener Museum, auf denen jedes einzelne Figürchen und jede einzelne Hieroglyphe mit einer Gewissenhaftigkeit und Sorgfalt geschnitten ist, die wir sonst nur bei Kameen kennen; das künstlerische Verdienst ist allerdings minimal, aber das Handwerksmäßige ist vollendet. Nach ihrer Zeit geht es rapide abwärts, nicht nur mit der Kunst, sondern auch mit dem Handwerks-

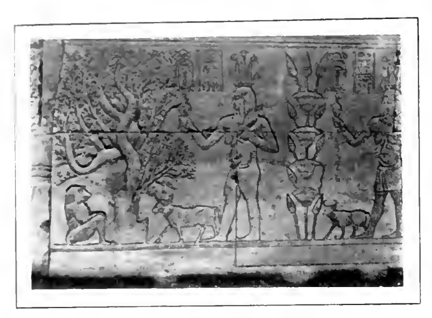


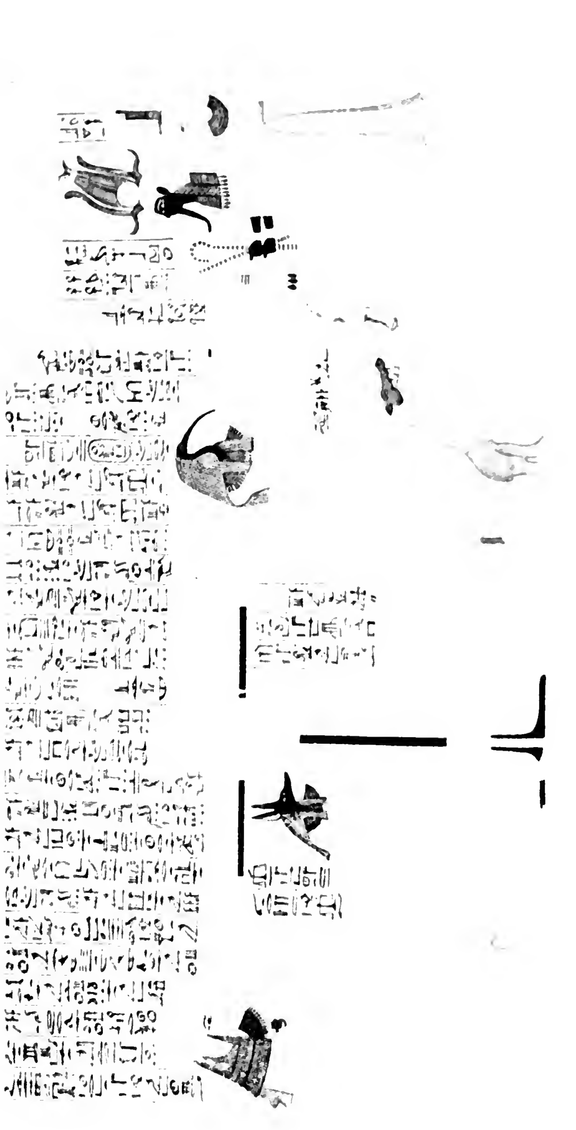
Abb. 518. Relief von Dakke.

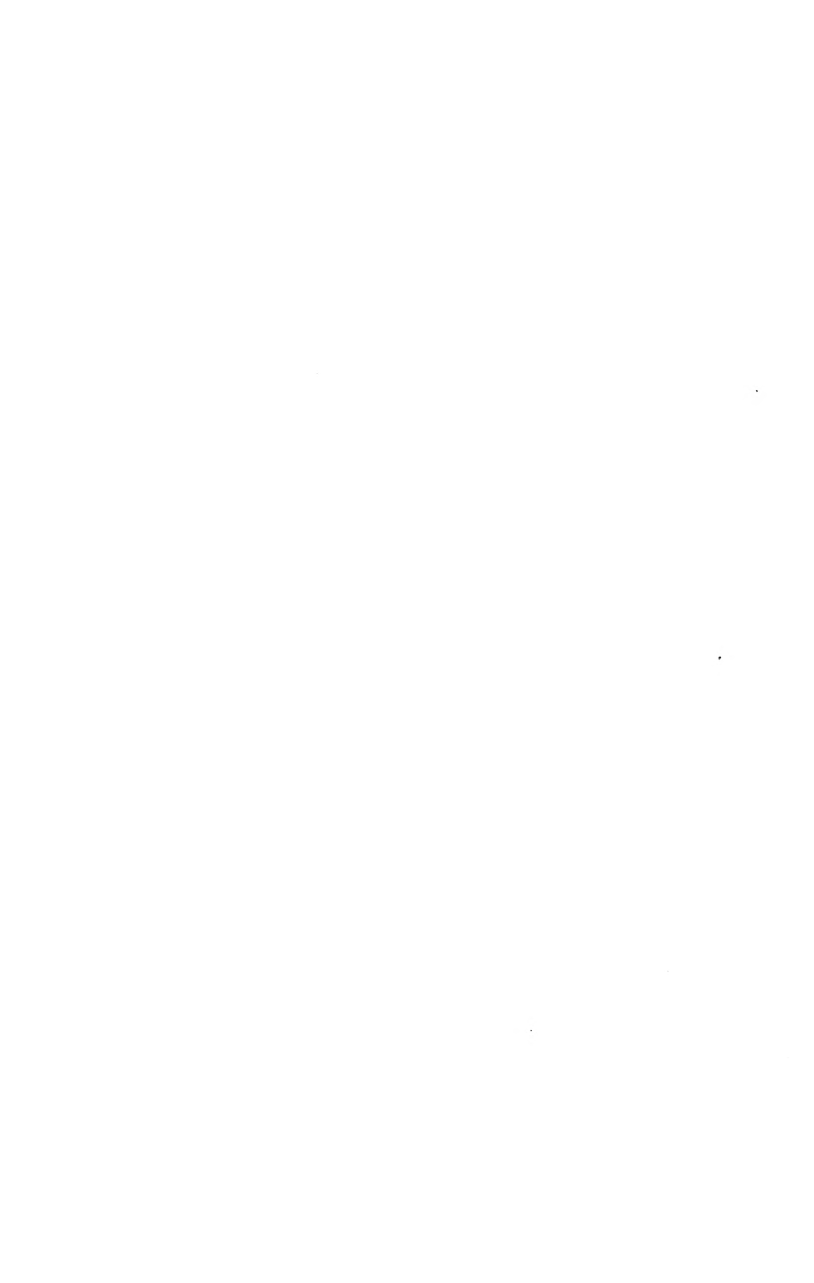


Abb. 519. Relief von Maharaka (Kairo, Museum).

Das Totengericht vor Osiris
Zeichnung aus dem Totenpapyrus der Königin Maat-ka-Rê
(21. Dynastie)







mäßigen — ausgenommen vielleicht die alexandrinische Schule, von der noch ziemlich häufig Reliefs im Mischstil, wie ihn die Statuen des Horus zeigten, ans Tageslicht kommen. Ja diese hat sich sogar in Kôm-esch-Schukâfa durch die Pietät einer vornehmen Familie im Anfang des dritten nachchristlichen Jahrhunderts verleiten lassen, ein unterirdisches Grab im Stil der alten Pharaonengräber zu errichten (Abb. 524). Hier tauchen die Hauptszenen von ehedem wieder auf, die Mumie auf dem Bett mit Löwenfüßen, gepflegt von Horus, Anubis und Thoth (Abb. 525), der Herrscher vor einem heiligen Apis, den Isis mit ihren Flügeln beschützt, Priester beim Rezitieren der Kultlitaneien oder beim Isis-Opfer — aber all dieses ist beschmiert mit schreienden Farben, und die ganze Arbeit beweist, wie sehr der ägyptische Stil schon in Vergessenheit geraten war; kamen ihm doch



Abb. 520. Relief des Psammetich-nefer-seschem (Kairo, Museum).

beinahe unsere Künstler aus dem 17. und 18. Jahrhundert näher, als sie, in sogenannten Faksimiles, Stelen oder Reliefs der Ramessidenzeit publizierten.

C. *Malerei und Kleinkunst*

Die selbständige Malerei spielte eine immer wichtigere Rolle, je mehr die alte Kunstauffassung abnahm. Und konnte es anders sein, da sie in täglichem Konnex mit einem Volke lebte, wie die Griechen, bei dem sich die Malerei von der Skulptur völlig losgelöst hatte und eine selbständige Kunst geworden war. Doch sind die meisten Werke dieser ägyptischen Malerei, die auf zu vergänglichem Material, wie Holz und Leinwand, ausgeführt waren, verschwunden. Gehalten haben sich zunächst Papyri, dann einzelne Felder von Kanopenkästen, Stelen, Särge und Mumienkartonnagen. Die ältesten Stücke, die von den Amon- und Mont-Priestern herrühren, setzen die Tradition der ramessidischen Ateliers fort. Die Papyrus-Vignetten sind oft wahre Miniaturen, vortrefflich in Zeichnung und frisch in Farbengebung. Die besten finden sich sicherlich in dem Totenpapyrus der Königin Maatka-Rê, der Gattin eines der Priesterkönige der 21. Dynastie

(Tafel III). Die Kanopenfelder sind weniger sorgfältig gearbeitet, aber daß es auch ihnen an Frische und Harmonie nicht fehlt, zeigt jenes Stück des Pa-charu im Kairener Museum (Abb. 526), das den Toten beim Opfer vor der halb aus dem Westgebirge heraustretenden Hathor-Kuh zeigt. Auf den Stelen wird der oder die Tote gewöhnlich in Anbetung vor Amon und Mut, von der 21. und 22. Dynastie an mit Vorliebe vor Harmachis, dargestellt. Meist rühren sie von irgendeinem gewissenhaften Arbeiter her, der sich sorgsam an die Schullehren hielt; mehrere aber sind von hochtalentierten Künstlern gemalt und können sich ohne Nachteil neben den besten Miniaturen der thebanischen Handschriften sehen lassen. Dazu gehört die Kairener Stele der Priesterin Zed-Amon-iwes-anch (Tafel IV). In ihrem langen, flatternden Kleid, das den Körper durchscheinen läßt, hebt sie ihre beiden Hände zu dem Gotte empor, ihn um ihren Anteil an den Opferspeisen, die vor ihm aufgehäuft sind, zu bitten. Sie ist reizend in ihrer feierlichen Haltung von absichtlicher Strenge; wie weich schmiegen sich die Konturen um den schlankesten Leib und um die jugendlichsten Formen! Reich und doch lieblich in der Farbengebung, mildert die freundliche Bemalung den Eindruck der Trauer, der von der Stele als einem Grabmonument ausgeht, und der blaugraue Ton des Grundes, auf den die Personen und Schriftzeichen aufgetragen sind, mäßigt die Lebhaftigkeit der Farben. Unter der Hauptdarstellung ist ein bisher fast einzigartiges Landschaftsgemälde mit ziemlichem Geschick entworfen, die Kirchhofspartie darstellend, wo die Verstorbene begraben ist: Ein Sandberg, gelb mit roten Strichen gemalt, senkt sich in sanftem Abfall von links nach rechts; die Fassaden von drei Gräbern lehnen sich an seine Seiten; davor kniet eine Frauengestalt, die als Zeichen der Trauer um die verstorbene Priesterin die Stirn mit ihren Händen schlägt; zur Rechten ragen ein Lotosdornbaum und zwei mit Früchten reich beladene Dattelbäume, zwischen denen die Opfertafel die Seele erwartet, die sich bald auf ihr zur Mahlzeit niederlassen wird. Die Komposition zeigt

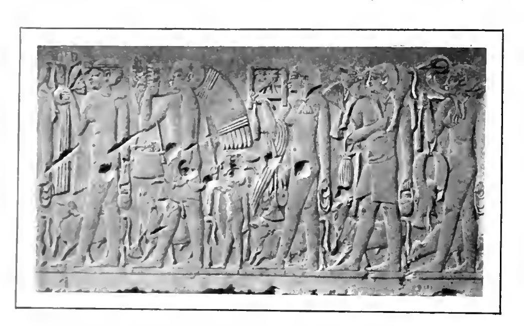


Abb. 521. Relief des Za-nefer (Kairo, Museum).

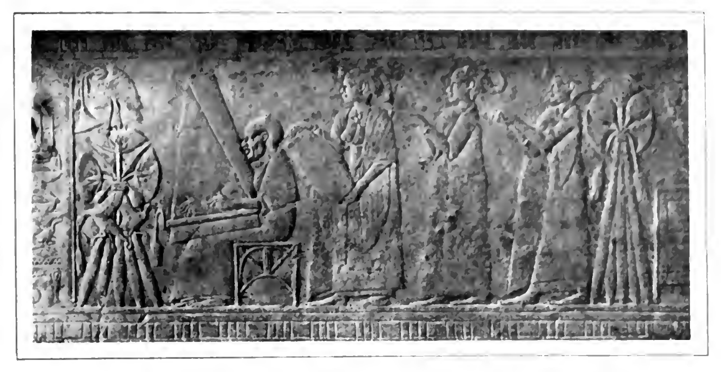


Abb. 522. Relief des Psammetich-nefer-seschem (Alexandrien, Museum).

eine ganz geschickte Verteilung, und die isolierte Gestalt der Trauernden in der Mitte zieht aller Blicke auf sich. Vergleicht man dies Stück mit anderen Stelen derselben Art, so wird man leicht erkennen, daß hier die Absicht waltet, der religiösen Idee, die diesen Stelen zugrunde liegt, eine neue Ausdrucksform zu schaffen, und sie der Wirklichkeit mehr als bisher zu nähern. Bei der ältesten Auffassung stellte das untere Register Szenen dar, die sich hier auf der Erde abspielen, das obere die Ankunft des Toten im Jenseits, der von den Göttern den ihm zukommenden Teil an den Opferspeisen erhält. Der Künstler, den man für die Stele der Zed-Amon-iwes-anch gewählt hatte, fühlte deutlich die Inkonsequenz, Personen in einer Szene zusammenzubringen, von denen die einen sich noch auf der Erde aufhielten, die anderen sie schon verlassen hatten — gleich als ob sich die Szene hier im diesseitigen Leben abspielte. Da er nun meinte, der Unterschied zwischen der Zeremonie auf der Erde und der Apotheose im Reiche der Götter wäre nicht scharf genug betont, übernahm er es, diesen Gegensatz, der dem Geiste so deutlich war, auch für die Augen schärfer hervorzuheben. Er behielt das obere Gemälde unverändert bei, ersetzte aber das Bild

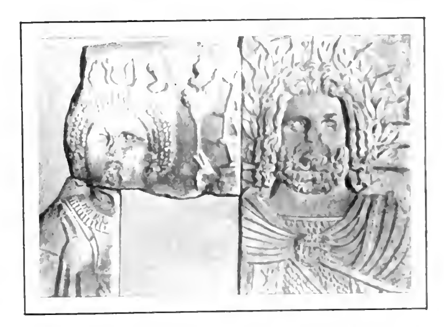


Abb. 523. Antaeus und Isis (Kairo, Museum).

vom fiktiven Verkehr des Toten mit den Hinterbliebenen auf dem unteren Felde durch eine Darstellung aus dem tatsächlichen Leben, wie sie sich tagtäglich auf den Friedhöfen abspielten: die Tote ist unsichtbar, aber eine ihrer Familienangehörigen ist gekommen, um ihr die Spenden der Ihrigen darzubringen, und um sie zu beweinen; so lebt die alte Idee im neuen Gewande weiter, in einem Gewande, das sich besser mit den Tendenzen der neueren Kunstrichtung vertrug. — Wie alle Vorstöße gegen Tradition, so hatte auch dieser keinen Erfolg. Und doch zeigen drei Stelen aus derselben Zeit und Gegend, daß das Kairener Stück nicht bloß auf den Einfall eines einzelnen zurückgeht; aber bei diesen ist das Landschaftsbild weniger ausgeführt; das untere Feld zeigt entweder nur eine konventionelle Skizze vom Westgebirge (Abb. 527) oder den Garten, in den sich die Seele am heißen Mittag flüchtete, eine Gruppe von schnell hingestrichenen Dattelpalmen und Sykomoren. Dasselbe Bild bieten uns die Särge und Mumienkartonnagen. Auch hier ließen es sich die thebanischen Ateliers nicht nehmen, wenn auch keine neuen Formen, doch wenigstens neue Ausschmückungen zu erfinden. Manchmal waren auf dem

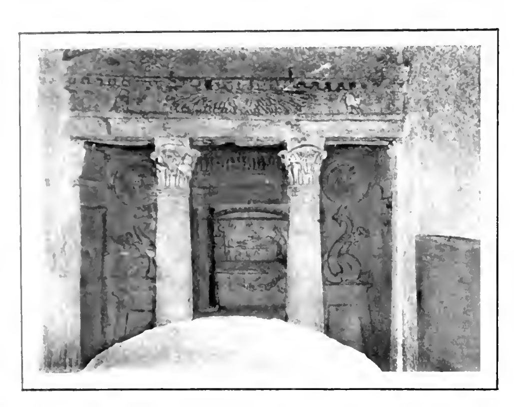


Abb. 524. Eine Kammer in dem unterirdischen Grabe von Kôm-esch-Schukâfa.

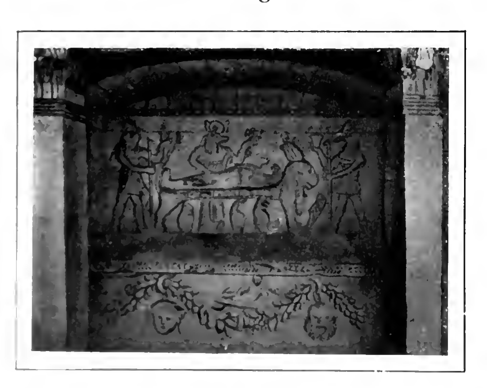


Abb. 525. Wanddekoration im Grabe von Kôm-esch-Schukâfa.

Deckel außer der Gesichtsmaske auch die Konturen und das Relief des ganzen Körpers mit allen Einzelheiten der Bekleidung nachgebildet, mit der Perücke, dem geraden oder gefälteten Schurz, dem Gazegewand, den Sandalen, und zwar so fein, daß man eine Holzstatue des Lebenden vor sich zu sehen glaubt, die zum Schmuck auf den Leichnam gelegt wäre. Gegen Ende der 20. und unter den folgenden Dynastien ist die Arbeit bisweilen genau so sorgfältig wie bei den wirklichen Statuen, eine Arbeit, die sich der im Kalkstein am ehesten vergleichen läßt, aber sie ist unverfälschter und freier vom Schulzwang. Ohne Zweifel ließ das Thema nicht viel Phantasie in der Haltung zu; die Figur mußte breit auf dem Rücken liegen, Kopf gut im Gleichgewicht, Brust geweitet, Beine und Füße geschlossen; nur die Haltung der Arme zeigt etwas Abwechslung: bald sind sie an jeder Seite längs des Rumpfes ausgestreckt, bald kreuzen sie sich über der Brust. Doch sind hierbei die Proportionen so richtig, die Farben, die jeden Teil hervorheben, so glücklich vereinigt, daß man den Eindruck vollen Lebens erhält. Die Mumienkartonnage, besonders solche, die weiblichen Leichnamen angehörte, erreicht gegen Ende der 22. Dynastie einen überaus hohen Grad der Vollendung. So ist die Prinzessin Ta-ent-kalasiris, die unter Osorkon II. starb, in eine Art Leinenkleid von mattrosa Farbe eingehüllt, das die Formen abhebt, ohne sie zu indiskret zu betonen. Ihre Arme sind frei geblieben; einer legt sich über die Brust unterhalb des Busens; ein halbes Dutzend Amulette, darunter das Zeichen des Lebens, Gürtelknoten und Altäre mit vier Aufsätzen, hängen an ihrem Handgelenk und verleihen ihr Schutz. Eingerahmt von

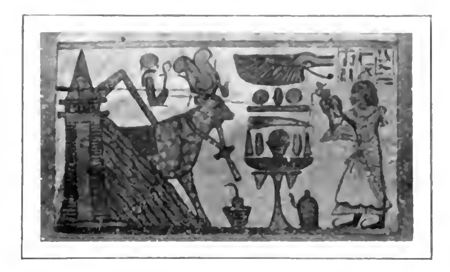


Abb. 526. Gemalte Tafel des Pa-charu (Kairo, Museum).

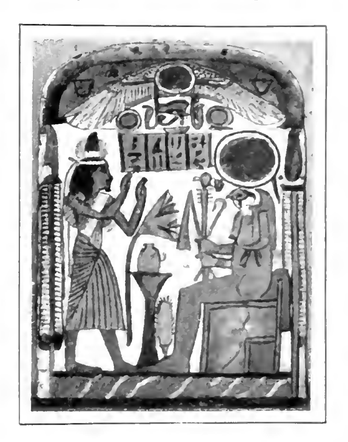


Abb. 527. Gemalte Stele (Kairo, Museum).

den Seiten der Perücke, zeigt das etwas flache Oval ihres Antlitzes kleine, aber lachende Augen, eine kurze Nase, breite Lippen — einen Ausdruck von Anmut und Fröhlichkeit. Selbst bei fabrikmäßig hergestellten Särgen ist die aus Holz geschnittene Maske oft von ausgezeichneter Arbeit, wenigstens bis zum Anfang der persischen Zeit. Mit dem Erscheinen der Perser ist die Dekadenz fertig, und die Grabunternehmer fabrizieren nur noch Handelsware, roh im Relief wie in der Farbe. Die unterägyptischen Ateliers hielten sich besser und beteiligten sich an der Erneuerung der saitischen Kunst. Als sie unter den ersten Ptolemäern sich des Zwanges, die unförmigen Massen der Sarkophage aus grünem Schiefer oder Granit in Holz zu kopieren, überhoben sahen, schufen sie noch einige Stücke, die sich ganz gut den besten thebanischen Arbeiten vergleichen können, wie den Sarg des Psammetich, der in Wardân entdeckt wurde (Abb. 528), und den der Tete-Harsiesis, der dem Berliner Museum gehört (Abb. 529). In der Anordnung des Haares ist griechischer Einfluß vorherrschend, aber die Technik der Arbeit ist ägyptisch; der Künstler gehörte einer der Mischschulen an, die, wie oben hervorgehoben ist, gegen Ende der Ptolemäerzeit in Memphis und Alexandrien blühten.



Abb. 528. Sarg des Psammetich aus Wardân (Kairo, Museum).

Die Farbenauswahl der ägyptischen Palette war reicher geworden; sie zählt jetzt wenigstens zwei verschiedene Rot, fünf bis sechs verschiedene Nuancen von Grün, Blau und Gelb, mehrere Sorten Violett, Lila und Malven. Diese Farbenfülle findet sich besonders in den Gegenden, wo griechische Kolonien gegründet sind, in der Umgegend von Alexandrien, im Fajûm und im thebanischen Ptolemais. Damit trat an die Maler sofort die Versuchung heran, Porträts zu malen und auf den



Abb. 529. Sarg der Tete-Harsiesis (Berlin, Kgl. Museen).

Wänden ähnliche Dekorationen anzubringen, wie sie sie in den griechischen Landhäusern sahen. Um in Tempeln und Gräbern einige Reste solcher Wanddekorationen zu finden, muß man bis in die entferntesten Oasen gehen; doch ist ihre Zeichnung noch inkorrekt und die Pinselführung ungeschickt (Abb. 530). Porträts dagegen sind uns, dank einer Modelaune, in ziemlich großer Anzahl erhalten. Bei den reichen Familien im Fajûm und in Oberägypten, die von der Schwerfälligkeit und Plumpheit der Holzsärge abgestoßen wurden, kam gegen Mitte des ersten vorchristlichen Jahrhunderts eine neue Mode auf: sie ersetzten die skulptierten Gesichtsmasken durch entsprechende andere, die mehr ihrem künstlerischen Geschmack entsprachen und auch mehr Gewähr für Ähnlichkeit boten. Dabei verfuhren sie nach zwei verschiedenen Methoden. Einmal, und davon haben wir heute die ältesten Beispiele, wurde das Gesicht, das bisher in Rundplastik gearbeitet war, jetzt auf eine Tafel gemalt, und zwar mit Wachsfarben, auf die man einige Wasserfarben aufsetzte, bisweilen aber auch ganz in Wasserfarben; diese Tafel schob man in die Mumienkartonnage hinein und befestigte sie über dem einbalsamierten Kopf des Toten; so scheint der Tote gleichsam durch ein Fenster zu beobachten, was in der Welt der Lebenden vor sich geht, eine Wirkung, wie sie die früheren Ägypter dadurch erzielten, daß sie auf eine der Langseiten des Sarges zwei Augen aufmalten. Die meisten dieser Porträt-Särge sind aus den Friedhöfen von Demê und Hawara ans Licht gekommen und datieren aus dem ersten vor- oder nachchristlichen Jahrhundert; mehrere, die sich jetzt im Louvre befinden, stammen aus Theben; sie stellen die Mitglieder der vornehmen Familie der „Soteres“ dar, die unter den Antoninen in Blüte stand. Bei einigen ist Zeichnung und Farbengebung derart, daß man

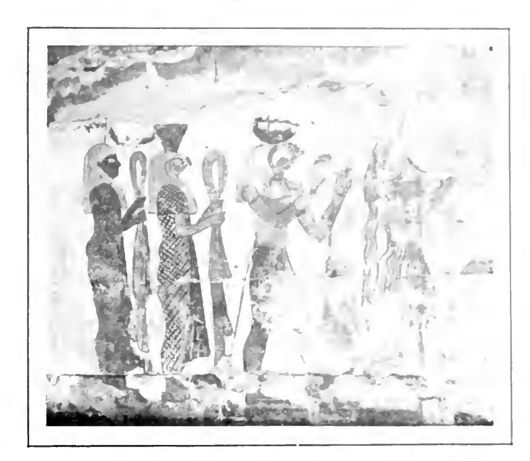


Abb. 530. Gemälde aus einem unterirdischen Grab in der Oase Bahrîje.

sie fast einem guten Meister des Quattrocento zuweisen könnte. Aber sie haben nichts gemein mit altägyptischer Kunst, wenn sie auch von eingeborenen Ägyptern gemalt sind; sie gehen auf die alexandrinische Kunst zurück. Dagegen ist das zweite Verfahren nicht so völlig unägyptisch (Abb. 531); es besteht darin, daß man an die Stelle der Holzmaske eine Büste aus Gipsmasse setzt, deren Höhlung über das eingewickelte Haupt der Mumie gestülpt wird, und deren untere Enden sich in den Mumienbinden auf der Brust verlieren. Der Stil ist der Hauptsache nach griechisch, nur einige Einzelheiten bleiben ägyptisch; so die Sitte, die Augen einzusetzen und sie durch Inkrustationen von Talkstein oder Glasmasse möglichst lebenswahr zu gestalten. Die Mode hielt sich bei den besseren Klassen der Heptanomis, d. h. vom Fajûm bis zu den Grenzen der Thebais, bis gegen das 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung.



Abb. 531.
Mumienmaske aus Gipsmasse
(Kairo, Museum).

Doch verwendete man im eigentlichen Fajûm daneben auch Masken, die aus Mumienkartonnage nach den Gesichtszügen des Toten modelliert, aber in griechischem Stil gearbeitet waren; sie zeigen — außer den oberen Ansätzen des Kleides — das Gesicht, dessen Züge durch Schminke belebt sind, die Frisur, Schmucksachen und Blumenkränze. Wenn man die besten Exemplare davon in den Schränken des Kairener Museums betrachtet, könnte man glauben, bemalte Wachsbüsten vor sich zu haben (Abb. 532). In Achmîm und Umgebung gewinnt die Sitte, die Toten im Straßenkleid auf den Sarg zu legen, in der Zeit der Severus wieder die Oberhand, doch anstatt den alten Schurz und die alte Perücke beizubehalten, bekleidet man sie jetzt mit ihren modernen Kostümen, mit Tuniken, Peplen und Mänteln, die aus dem Atelier einer kleinen Schneiderin

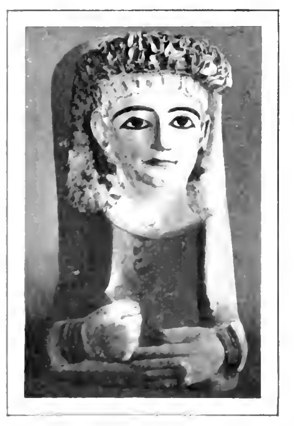


Abb. 532. Mumienmaske aus bemalter Kartonnage
(Kairo, Museum).

stammen, einer Schneiderin, die aller Wahrscheinlichkeit nach immer mehrere Monate hinter der neuesten Mode von Alexandrien und Rom im Rückstand ist (Abb. 533). Der Sarg besteht aus Nilschlamm, der auf ein Gestell von Kartonnage oder Stuckleinwand geklebt ist; man modellierte ihn im groben nach der Person, für die er bestimmt war, und malte dann auf diesen Untergrund mit Gummi- oder Eiweißfarben das Gesicht, das mit Blumen bekränzte Haupt, die Hände, die Schmucksachen und die bunten Kleiderstoffe. Das war aber auch die letzte selbständige Neuerung, zu der sich die Künstler der Nekropolen aufschwangen. Zur selben Zeit wie die gewöhnliche Bildhauerkunst und Malerei, in der Mitte des 3. Jahrhunderts, verschwand auch die Mumienbildnerei und -malerei, und zwar aus denselben Gründen wie jene. Die Bürgerkriege, deren Rückwirkungen sich bis auf Ägypten erstreckten, und das Vordringen des Christentums gaben allen Künsten, deren Existenz von dem Bestehen der alten Religionsformen abhing, den Todesstoß.



Abb. 533.
Sarg aus Achmim
(Kairo, Museum).

* * *

Das gleiche Schicksal traf die Metallbildnerei und die Keramik. Die Schmelztechnik hatte sich mehr und mehr vervollkommnet, so daß sich die saitischen Künstler an immer größere Werke heranwagten, bis es ihnen schließlich gelang, überlebensgroße Figuren in einem Guß herzustellen. In vollständigem Zustand ist zwar keiner von diesen Metallkolossen auf uns gekommen, aber wir besitzen doch genügend Bruchstücke, um uns ihr Aussehen vergegenwärtigen zu können; man vergleiche die Hand mit der Hydria, die Daninos in den Ruinen von Memphis fand, und die im Museum von Kairo bewahrt wird; sie endigt am Gelenk in einem rechteckigen Zapfen, durch den sie in den dazugehörigen Arm eingefügt war; die kniende Königsstatue, von der sie stammt, muß fast 2 m hoch gewesen sein. Doch sind Werke von solchen Dimensionen Ausnahmen. Die Statue des Petuchanu, deren Torso die Sammlung Stroganoff besaß, hatte kaum Lebensgröße, und die wichtigsten Stücke, die wir von der Bubastiten- und Saitenzeit besitzen, überschreiten kaum 60 bis 80 cm Höhe. Mehrere davon sind besser als die gleichzeitigen Kalkstein- oder Granitskulpturen, z. B. der kleine Sphinx des Apries im Louvre (Abb. 534) und der kniende Taharka in Kairo (Abb. 535). Die Statue der Königin Karomama im Louvre

(Abb. 537), die Champollion von einem Händler kaufte, der sie seinerseits wieder in Luxor gekauft hatte, ist thebanische Arbeit; die Königin ist stehend dargestelit, bekleidet mit einem langen, anschließenden Gewand mit weiten Ärmeln; sie trägt eine Staatsperücke, deren Locken dachförmig über ihre Stirn vortreten; die Augen sind eingesetzt, die Falten des Gewandes und die Linien, die die Perücke einteilen, waren mit Gold eingelegt. Wunderbar fein zeichnet sich der Körper unter dem Gewande ab. Doch das Merkwürdigste ist der Kopf: Karomama konnte sich nicht rühmen, eine Schönheit zu sein; dazu war ihre Nase zu lang, fast wie der Schnabel eines Vogels, ihre Nasenlöcher zu eingekniffen, ihr Mund zu dürr, ihr Kinn zu knochig. Aber sie hatte ein stolzes Aussehen; und daher ließ es sich der Künstler angelegen sein, ihren Stolz und die Kraft ihres Gesichts wiederzugeben, da er sie nun einmal nicht verführerisch schön gestalten konnte. So ist ihr Standbild die Verkörperung der Idee von der Genossin des Pharao, von der Königin Ägyptens, geworden. Dagegen ist die Ta-kuschit des Athener Museums (Abb. 536) eine biedere Frau aus Bubastis, und ihre Statue, die aus einem Lokalatelier herrühren mag, ist in ihren etwas weichen Rundungen der direkte Gegensatz zu den mageren, aber festen Formen der Karomama. Diese gute Tante schreitet, den linken Fuß vorgesetzt, in ruhiger Gelassenheit dahin; der rechte Arm hängt herab, der linke ist unter die Brust gelegt. Das enganliegende Kleid zeigt die Formen mehr als sie zu verhüllen: starke Hüften, einen kräftigen Leib und runde, volle Brüste. Ihr breites, fettes Gesicht wird von einer Perücke eingerahmt, deren einzelne Locken übereinanderfallen; ihre schmalen Augen, die kurze Nase, der fleischige



Abb. 534. Kleiner Bronzesphinx des Apries (Paris, Louvre).



Abb. 535. Bronzestatuette des Taharka (Kairo, Museum).

Mund, die runden Backen sind die einer gewöhnlichen Fellachin ohne sonderliche Eigenart. Die Bronze glänzt infolge der Einmischung von Gold und Silber in sanften Reflexen, die den Formen ein eigentümliches Leben geben. Ihr Kleid ist wie bestickt mit religiösen Darstellungen und Inschriften, die eingraviert und dann mit Silberfäden ausgelegt sind.



Abb. 536.
Statue des Ta-kuschit
(Athen, Museum).

Die Tätigkeit der thebanischen Gießereien scheint von der saitischen Epoche an heruntergegangen zu sein; es müßte denn das Fehlen thebanischer Bronzen auf einen merkwürdigen Zufall zurückzuführen sein. Mit Ausnahme einer großen Osiris-Figur, die in der *Abwurfgrube* von Karnak gefunden wurde, stammen die größten und schönsten Bronzen unserer Sammlungen alle aus Memphis oder aus dem Delta. Bubastis ist die Heimat der vier Statuetten, die der Louvre auf der Versteigerung Posno erwarb. Die erste, die eines gewissen Mesu (Abb. 538), — er trägt seinen Namen auf der Brust in der Gegend des Herzens eintätowiert — geht stolzen, festen Schrittes auf den Beschauer zu; seine Züge atmen Energie und Stolz, wenn sie auch ein wenig durch den Verlust der Augen, die aus Glasur und Silberfassung bestanden, entstellt sind. Die zweite Statuette hat ein etwas weichliches Aussehen, aber die dritte (Abb. 539), ein stehender Horus, der mit beiden Händen ein Gefäß emporhielt und daraus auf einen ursprünglich vor ihm stehenden König Wasser ausgoß, ist herbere, trockenere Arbeit; sie ist vielleicht in demselben Atelier gegossen wie der kniende Horus des Kairener Museums; die Legierung scheint bei beiden die gleiche zu sein, die Arbeit zeigt keinerlei Unterschied und die Art, wie die Vogelmaske auf den Menschenkörper gesetzt ist, ist bei beiden von seltener Klarheit. Man muß übrigens gestehen, daß diese Mischfiguren von Göttern, bei denen menschliche und göttliche Natur vereint ist, es den Bronzegießern noch mehr angetan haben als den Steinbildhauern. Die Statuen der Bastet und der Sechmet, die von Barsanti in Sais entdeckt wurden (Abb. 540), nehmen es



Abb. 537.
Die Königin Karomama
(Paris, Louvre).

mit den Sechmet-Statuen des Amen-hetep III. aus schwarzem Granit nicht nur auf, sie übertreffen sie sogar in der Würde der Haltung und in dem Ausdruck verhaltenen Lebens, mit dem sie erfüllt sind. Das Löwen- oder Katzenmaul sitzt bei ihnen besser auf den Schultern des Frauenkörpers — nicht einen Augenblick wird man gewahr, daß hier eigentlich zwei ganz heterogene Elemente verbunden sind.

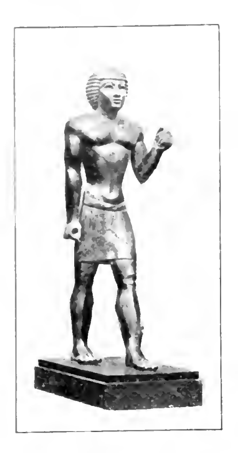


Abb. 538.
Bronzestatuette des Mesu
(Paris, Louvre).



Abb. 539.
Bronze-Horus
(Paris, Louvre).

Die Löwen von Thmuis und Tell-es-Sab sind nicht älter als die ersten Ptolemäer; die von Horbêt sind unter Apries gegossen (Abb. 541). Sie gehörten zu einer Vorrichtung zum Schließen der Tempeltüren; höchst prosaisch war ein Holzbalken in ihrem Hinterteil befestigt; doch hat es der Künstler verstanden, aus den Bedingungen, die ihm die praktische Verwendung auferlegte, ein recht gutes Dekorationsstück zu schaffen; er legte die Tiere in einen länglichen Käfig, dessen offengebliebene Seiten den am Boden hingestreckten Rumpf sehen lassen; Kopf und Vorderpfoten dagegen treten frei aus der offenen Tür des Käfigs heraus. Der Künstler hatte die Linien vereinfacht, aber so, wie sich die Ägypter darauf verstanden, ohne etwas von den charakteristischen Zügen des Tieres fortzulassen oder abzuschwächen. Das Gesicht zeigt den Ausdruck vornehmer Ruhe und gehaltener Würde. Ebenso glücklich wie die Figur des Löwen wird die der Katze behandelt; ja — ohne Übertreibung — unter den



Abb. 540.
Eine Bronzestatue der Sechmet
(Kairo, Museum).

unzähligen vollständigen Katzen oder Katzenköpfen, die um 1878 aus der *Abfallgrube* von Bubastis ans Licht kamen, gibt es nur ganz wenige, die schlecht oder auch nur mittelmäßig gearbeitet wären (Abb. 542); bei keinem Volk ist die schmiegsame Weichheit dieses Tieres besser wiedergegeben, bei keinem die tückische Sanftmut seiner Haltung, noch das bald träumerische, bald störrische Rümpfen der Schnauze. Die anderen Tiere: Widder, Apis- und Mnevisstiere (Abb. 543), Krokodile, Paviane, und die unzähligen Statuetten des Amon (Abb. 544), des Osiris, der Isis, des Horus, der Neith, des hundsköpfigen Anubis (Abb. 545), der löwenköpfigen Sechmet (Abb. 546) und des ibis- oder affenköpfigen Thoth halten den Vergleich mit den Katzen- und Löwenfiguren nicht aus. Wenn sich auch manche davon durch Vollkommenheit des Gusses oder Sorgfalt der Ziselierung hervortun, die meisten sind doch nichts als banale Dutzendware, Vervielfältigungen kunstloser, zur Erbauung der Gläubigen geschaffener Typen. Sie sind im Vergleich zu den guten Bronzen von Kairo und vom Louvre dasselbe, was die vergoldeten und bemalten Heiligenfiguren vom Quartier Saint-Sulpice im Verhältnis zu den großen christlichen Skulpturen Italiens und Frankreichs.

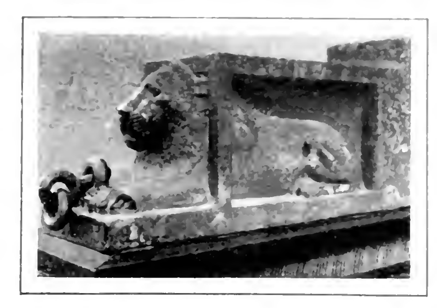


Abb. 541. Bronze-Löwe des Apries (Kairo, Museum).

Hier erhebt sich nun eine Frage, deren Lösung wir bisher nur vermuten können. Unter den vielen Bronzen, die alle an einer Stelle gefunden sind, wo sie in ein und derselben Zeit deponiert wurden, gibt es so viel Stilunterschiede, daß man versucht wäre, wenn man nicht ihren Herkunftsort wüßte, sie ganz verschiedenen Gegenden und ganz verschiedenen Zeiten



Abb. 542. Bronze-Katze (Kairo, Museum).

zuzuweisen. Diese Unterschiede treten besonders bei der Reihe der heiligen Katzen hervor. Die einen sind von kräftiger, realistischer Arbeit, die an die Manier der guten thebanischen Künstler erinnert; ihre Silhouette zeigt harte, scharfe Konturen; doch ist das nicht etwa Ungeschicklichkeit der Künstler, sondern Absicht; sie ziehen es vor, mehr die Kraft und Energie der Bewegungen zu betonen als die Anmut und Grazie. Bei anderen dagegen überwiegt das Streben nach Eleganz, und die Konturen sind bis zur Weichlichkeit gemildert: man spürt hier die Manier der memphitischen Schule, aber sie ist aufs äußerste verflacht. Man fragt sich vor diesen Gegensätzen, ob allein die Tatsache, daß sie alle zusammen in der *Abwurfgrube* des Bastet-Tempels vergraben waren, genügt, widerspruchslos zu beweisen, daß alle diese so verschiedenen Stücke auch in Bubastis angefertigt sind. Konnten sie nicht von den Pilgern, die sie der Göttin weihten, schon von Hause mitgebracht sein? Dann würden ihre Verschiedenheiten nicht weiter wunderbar sein: die Stücke, an denen wir thebanischen Stil wahrzunehmen glauben, würden dann eben aus Theben stammen, solche in memphitischem Stil aus Memphis.



Abb. 543. Statuette eines heiligen Apis-Stieres (Kairo, Museum).

Indessen selbst bei dieser Annahme lösen sich noch nicht alle Schwierigkeiten. Denn bei aufmerksamer Betrachtung zeigen auch die Gruppen in sich nicht gleichen Stil; sondern manche Stücke aus einer Gruppe tragen deutlich den Stempel der saitischen Epoche, während andere wieder ihrer Arbeit nach mehrere Jahrhunderte älter zu sein scheinen. Und dabei lassen uns doch die Fundumstände und die Bronzelegierung gar keinen Zweifel, daß sie alle im Zeitraum von ein paar Jahren gegossen sind. Vielleicht erklärt sich diese Merkwürdigkeit durch eine Beobachtung, die ich in den Ruinen einer im letzten Winter in einem der Schutthügel von Aschmunên aufgedeckten Töpferwerk-

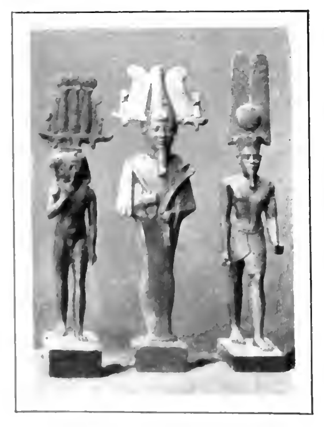


Abb. 544. Harpokrates, Osiris, Amon. Bronzestatuetten (Kairo, Museum).

statt machen konnte. Die größte Mehrzahl der Lampenformen und Brennproben, die sich dort vorfanden, gehörten der christlichen Zeit an, was Kreuze und Inschriften bewiesen; andere aber waren noch mit heidnischen Inschriften und Figuren geschmückt und konnten nicht jünger sein als das zweite oder dritte nachchristliche Jahrhundert; der Töpfer besaß also in seinem Lager noch alte Modelle, die ihm von seinen Vorgängern aus alter Zeit überkommen waren, und die sich, den Bedürfnissen der neuen Religion etwas angepaßt, noch als Gelegenheitskäufe absetzen ließen. Wahrscheinlich war dasselbe auch bei den Erzgießern der Fall; auch sie mochten noch unmoderne Gußformen besitzen, von denen sie noch gelegentlich für ihre Kunden Abgüsse machten. So konnte sich denn ein thebanischer Verehrer der Bastet vor seiner Abreise nach Bubastis mit Votivgaben, wie Katzen, Statuetten mit Katzenköpfen oder Figuren anderer Gottheiten versehen, die, was Metall und Guß anbelangte, neu waren, infolge der Verwendung alter Gußformen aber eigentlich von älteren Generationen herrührten.



Abb. 545. Bronzestatuette des Anubis (Kairo, Museum).



Abb. 546. Bronzestatuette der Sechmet (Kairo, Museum).

Genau so steht es mit den unzähligen Götterfigürchen aus Terrakotta, Porzellan und ähnlichen Massen, von denen die Gräber und Städte der saitischen und griechisch-römischen Epoche wimmeln. Die letzten Jahrhunderte des Heidentums standen ganz besonders im Zeichen religiöser Bildnerei für die Zwecke der Lebenden wie der Toten; das gilt wenigstens für das Delta und den nördlichen Teil Mittelägyptens; denn Oberägypten fiel nicht in dies



Abb. 547. Königskopf aus blauer Fayence (Kairo, Museum).

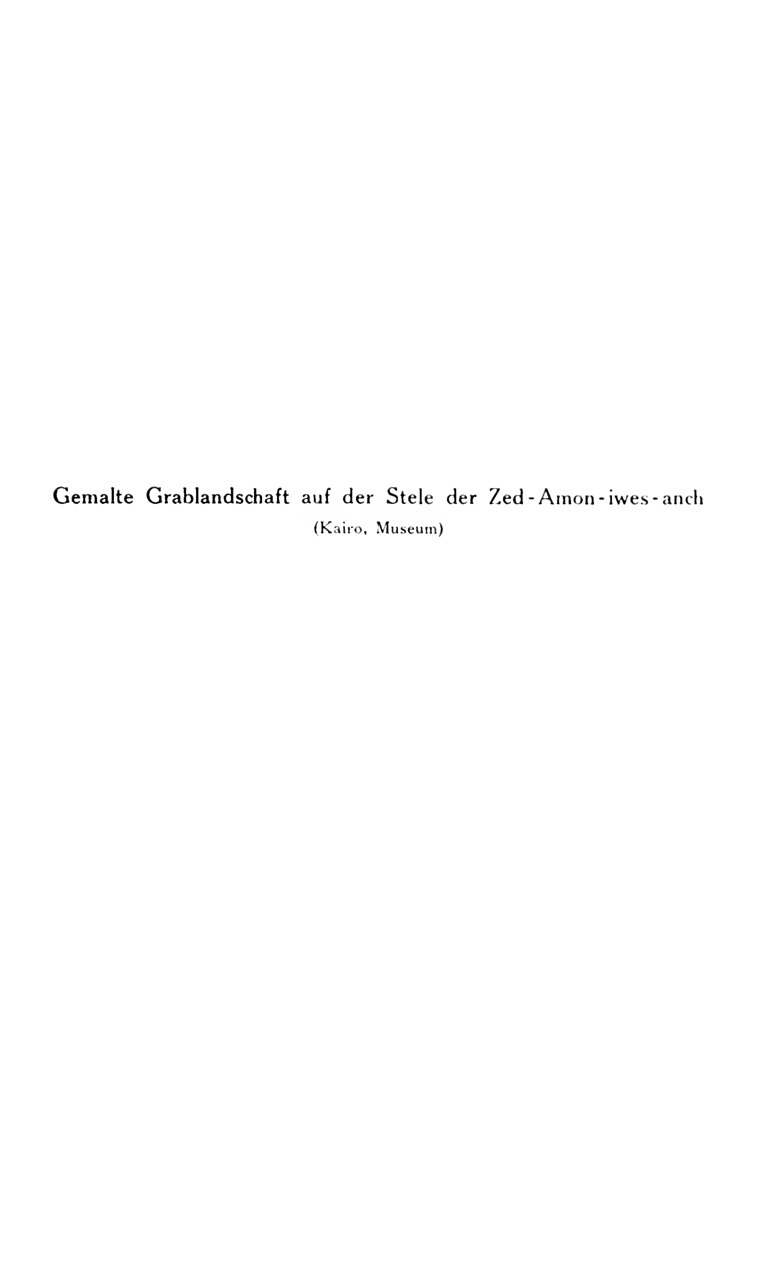
Extrem, und hier war der Gebrauch von Amuletten nicht viel mehr verbreitet als in den besten Tagen der zweiten thebanischen Epoche. — Dabei war es ganz unvermeidlich, daß sich Fabrikanten und Kaufleute die Mühe sparten, neue Typen zu erfinden, und daß sie ihre alten Modelle nicht wegwarfen, solange jene Artikel noch verlangt wurden und den Bedürfnissen der Kunden genügten. Natürlich können Objekte, die zu Hunderten oder Tausenden für den täglichen Verkauf gefertigt werden, keine Kunstwerke oder gar originale Stücke sein. Über die meisten braucht man kein Wort zu verlieren, höchstens, daß sie die feierliche Haltung, die Geste, Kostüme, Haartracht und die äußeren Attribute des Gottes, den sie vorstellen sollen, genau wiedergeben; mehr verlangten ja die Gläubigen nicht von ihnen. Anders steht es auch nicht mit den *Uschebti*-Figuren; wenn sie in ihrer Form wenigstens noch entfernt an eine Mumie erinnern, und wenn auf ihnen nur der Name des Besitzers und der Anfang der Gebetsformel steht, so genügen sie vollkommen für die Zwecke des Totenkultes. In römischer Zeit verkaufte man sogar solche, die weiter nichts sind als längliche Erd- oder Pasteklumpen mit ungefährer Andeutung des Kopfes und der Füße — so barbarische Arbeit findet man nicht einmal bei den barbarischsten Idolen Polynesiens. Hin und wieder jedoch trifft man Exemplare, die dieses Niveau weit überragen und fast noch die Stücke übertreffen, die zur Zeit des Höhepunktes der ägyptischen Kunst gearbeitet wurden. Die besten darunter, die einem Admiral Pete-êsis gehörten, schwanken zwischen 10 und 25 cm Länge. Aus sehr reiner Masse hergestellt und mit überraschender Geschicklichkeit gebrannt, waren sie mit einer matten Schicht eines hellen, lebhaften Blau überzogen, von einer Gleichmäßigkeit und



Abb. 548. Amon und die Königin Amen-ir-dis (Kairo, Museum).

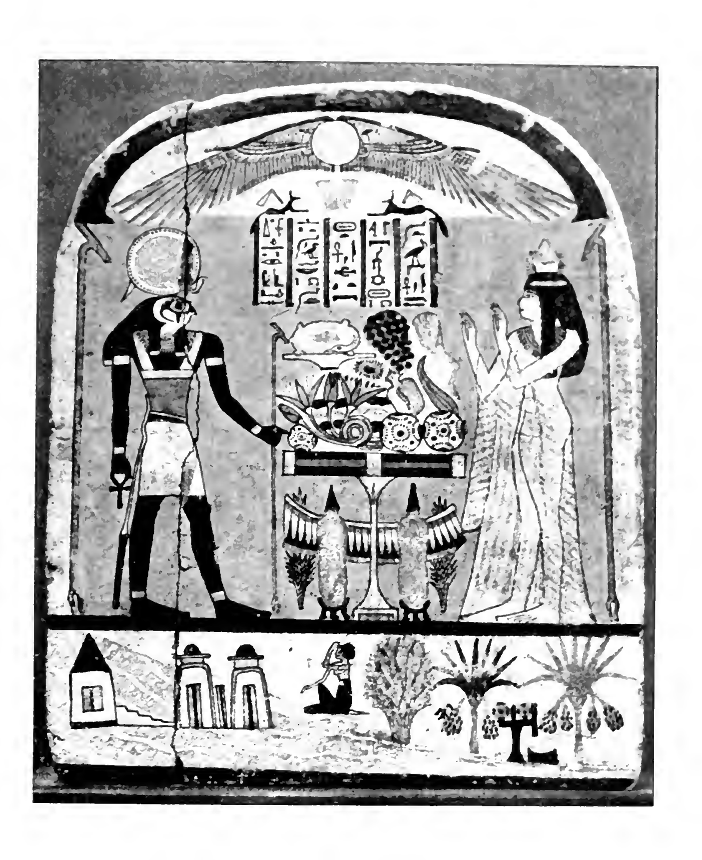


Abb. 549. Vase in Form eines behelmten Kopfes (Paris, Louvre).



Gemalte Grablandschaft auf der Stele der Zed-Amon-iwes-anch
(Kairo, Museum)







Frische des Tons, an die keine Einbildungskraft heranreicht; es übertrifft alles, was ich bei den modernen Fayencekünstlern gesehen habe. Der Kopf gibt ein melancholisches, sanftes Porträt des Inhabers; ich wüßte nichts, was ihm in seiner Art gleichkäme, höchstens den kleinen blauen Porzellankopf aus Kairo, der vielleicht Apries oder Necho II. vorstellt (Abb. 547). Auch andere Stücke zeugen von einem lobenswerten Streben nach Neuem, wenn sie auch an die obengenannten Exemplare nicht heranreichen; so die kleine Gruppe aus grünemaillierter Glasmasse, welche (vielleicht im Anschluß an ein Motiv aus der Zeit des Amen-hetep IV.) die Königin Amen-ir-dis auf den Knien des Amon zeigt, um dessen Hals sie ihren Arm legt (Abb. 548); darunter auch die Schminkvasen, deren Bauch den mit griechischem Helme geschmückten Kopf des Apries darstellt (Abb. 549), und die grüne Votivstatuette des Nefer-ib-Rê, die auf einem hohen Piedestal stehend, mit beiden Händen vor sich einen Naos des toten Osiris hält. Gegen zwanzig von den Porzellanstatuetten der Neith, des Rê, des Horus, des Nefer-tem und des Ptah, die sich im Museum von Kairo befinden, sind von Handwerkern gearbeitet, die eine gute Schulung genossen haben müssen. Denn während andere Stücke, die neben ihnen ausgestellt sind, die runden, kraftlosen Formen aufweisen, die von dem ptolemäischen Bildhauer bevorzugt werden, zeigen jene die kräftige, manchmal indessen etwas trockene Manier der früheren Jahrhunderte. Bei Stücken, deren Höhe kaum 10—12 cm erreicht — manchmal sind sie sogar viel kleiner — mußte es zweifellos recht schwierig sein, die Muskulatur anzugeben. Daher halfen sich die Künstler damit, die Glieder mit einer Reihe kühn gearbeiteter und scharfgeschnittener Flächen zu umgeben und dabei die Verhältnisse der anatomischen Einzelheiten, die sie bei den Knien, den Füßen, den Armen und im Gesicht beibehielten, zu übertreiben — aber mit so feiner Berechnung der Wirkung, daß man diese Übertreibung erst bei wiederholter Betrachtung entdeckt, es müßte denn sein, daß man schon vorher darauf aufmerksam gemacht

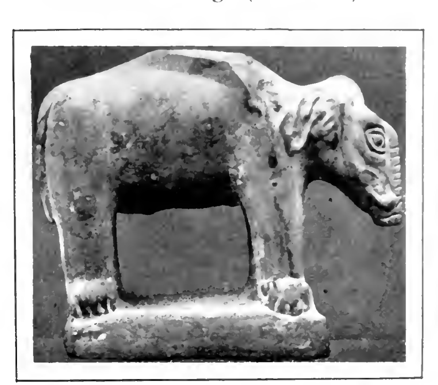


Abb. 550. Elefant aus Terrakotta (Kairo, Museum).

ist. Hätten sie nämlich die genauen Maße beibehalten, so wären manche Elemente des menschlichen Körpers bis zur Unsichtbarkeit verflacht, worunter der allgemeine Eindruck der Lebenswahrheit gelitten hätte. Mehrere dieser Figürchen sind so vollständig gearbeitet, daß man bei genauerer Betrachtung Kolosse vor sich zu haben glaubt, die man weit in der Ferne, wie durch das umgekehrte Opernglas, sähe, und nicht Menschen- und Tierminiaturen, die sie eigentlich sind.

Zu den Zeiten des unabhängigen Ägyptens verwandte man bloßen Ton ohne Glasur und Färbung nur bei der Herstellung von plumpen Gefäßen, Amuletten, dem gewöhnlichen Hausrat der ärmeren Bevölkerung, wie *Uschebti*-Figuren, Perlen, Figürchen von Göttern und speziell des Gottes Bes. Ein einziges Mal, gegen Ende der zweiten thebanischen Epoche finden wir ausnahmsweise Kanopenköpfe aus Ton, die mit derselben Sorgfalt ausgeführt sind, die man sonst nur auf Stein- oder Fayencestücke verwandte. Aber vom Beginn der Ptolemäerherrschaft an entwickelte sich die Vorliebe für Tonbildnerei immer mehr, wahrscheinlich unter griechischem Einfluß. Es ist bekannt, was für Meisterwerke uns die Tonbildner von Alexandrien hinterlassen haben: kommen doch manche von den in Mex gefundenen Statuetten an die Figürchen von Tanagra heran. Und bald ahmten die einheimischen Handwerker ihre auswärtigen Kollegen nach, so daß sich allmählich der Gebrauch von Statuetten aus ungebranntem Ton und aus Terrakotta — indessen stets mit lebhafter Bemalung — über das ganze Niltal ausdehnte. Besonders war diese Mode an solchen Orten verbreitet, wo es griechische Kolonien gab, also im Delta, in Memphis, im Fajûm, in Hermopolis, Achmîm und Syene, fand aber auch in Gegenden Eingang, die völlig ägyptisch geblieben waren. Ihre Formen sind zahllos, von den Dekorationsplatten aus Tempeln und Staatsgebäuden bis zu den Haushaltsartikeln, den Lampen, Laternen, Hausgöttern, Szenen aus dem täglichen Leben, grotesken und obszönen Figuren, Kamelen (Abb. 551), Elefanten (Abb. 550), Vögeln; doch sind das meist Fabrikartikel, nicht Kunstgegenstände (Abb. 552). Indessen sind doch manche satyrische Sujets mit einer Geschicklichkeit und Leichtigkeit hingeworfen, die äußerst amüsant wirkt (Abb. 553);



Abb. 551. Kamel aus Terrakotta (Kairo, Museum).

ja bisweilen führte man sie sogar in Bronze aus (Abb. 555). Das Studium der Sammlung Périchon-Bey ist in dieser Hinsicht besonders interessant; sie stammt in ihrer Gesamtheit aus den Schutthügeln von Aschmunên, der alten Stadt des Gottes Thoth, und die Mehrzahl der Stücke, aus denen sie sich zusammensetzt, ist nicht älter als das zweite Jahrhundert nach Christi Geburt. Doch sieht man auch in Kairo solche Stücke, z. B. die Köpfe von Zwergen und Idioten, die mit überraschender Naturwahrheit nachgebildet sind (Abb. 554). Wie genau ist hier die Mißbildung beobachtet! Spitzer Schädel, schmale und zurücktretende Stirn, Augen von buschigen Brauen überragt, gekrümmte Nase, knochige Backen, hängende Lippen, winziges Kinn, gewaltige Ohren, die an beiden Seiten des Kopfes wie Henkel an einem schief gearbeiteten Topfe ansitzen — nichts fehlt von ihren charakteristischen Merkmalen. Mit drei bis vier Daumendrucken ist die Tonmasse in die Länge gezogen und zur beabsichtigten Form geknetet; hier ein Kniff, ein anderer dort, damit sind die Vorsprünge des Gesichts herausgebracht, einmal den Spatel eingedrückt, und der Mund ist fertig, zwei Klöße bilden die Augen: da steht das Werk, so häßlich wie die Natur, aber geistreicher. Mit gleicher Verve werden die Tiere, besonders Hunde, gearbeitet, allerdings nicht die mageren Windhunde, die Urform des sogenannten Anubis-Schakals, sondern die Kläffer mit spitzen Ohren, mit langem, zierlich gekräuseltem Haar und hochstehendem Schwanz und der brave Baubau ohne besondere Rasse (Abb. 556), welcher meint, das Haus zu bewachen, wenn er nur oft genug bellt, und dabei doch nichts weiter zu tun hat, als sich von den Kindern peinigen zu lassen. Hin und wieder treffen wir Frauenköpfe von etwas gekünstelter Eleganz, die ganz gut in die Reihe der alexandrinischen Arbeiten hineinpassen würden: sie sind vollkommen in griechischem Stil gearbeitet. Die einzigen, die das ägyptische Aussehen noch nicht ganz abgelegt haben, sind die Figuren beliebter Gottheiten, Bilder des Harpokrates mit Pausbacken wie die pompejanischen Amoretten, aber ausstaffiert mit der kleinen Pschent-Krone, Figürchen des Agathodaemon mit Schlangenkörper und Isiskopf (Abb. 557) und Sta-



Abb. 552.
Groteske Terrakottafigur
(Kairo, Museum).

tuetten der Göttin Isis, die sich bisweilen züchtig in ihr Gewand einhüllt (Abb. 558), bisweilen aber — und das sind Figuren, bestimmt dem Toten als Frauen mitgegeben zu werden — in Erwartung seines Kommens ihr Gewand über der Brust enthüllt. Sie waren gegen Ende des ersten nachchristlichen Jahrhunderts an die Stelle der blauen und grünen Fayencestatuetten getreten und genügten für die Bedürfnisse der Volksreligion bis zum völligen Siege des Christentums.

In gleicher Weise wandelten sich auch die andern Zweige des Kunstgewerbes; nur sind wir noch nicht imstande, jedesmal die einzelnen Etappen der Entwicklung herauszuheben. Beim Mobiliar wurden für die wesentlichsten Stücke die alten Formen

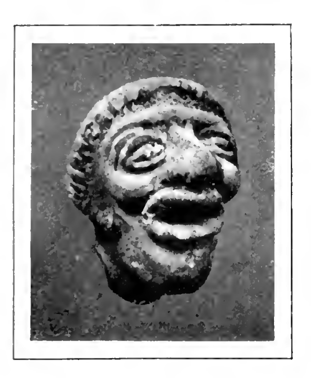


Abb. 553.
Grotesker Kopf aus Terrakotta
(Kairo, Museum).

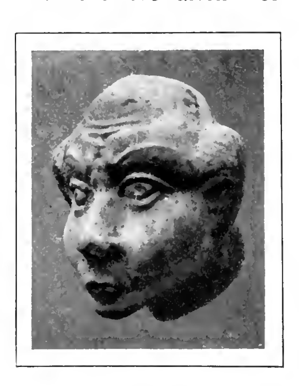


Abb. 554.
Grotesker Kopf aus Terrakotta
(Kairo, Museum).

beibehalten, wenigstens in den Häusern der Armen und Kleinbürger; hatte doch die Fremdherrschaft in Wirklichkeit nichts, oder doch fast nichts an den Lebensgewohnheiten des Bauern und des Handwerkers geändert, ja selbst die Einführung des Geldes hatte, wie man es eigentlich erwartet hätte, die Bedingungen ihres häuslichen Lebens nicht umgewandelt. Sie bedurften keines einzigen Möbels mehr, als ihre Vorfahren unter den Pharaonen gehabt hatten, und die wenigen Stücke, mit denen sie sich begnügten, wurden immer noch nach den alten, heiligen Vorbildern hergestellt: Betten mit Löwenfüßen und Elfenbein-, Knochen- oder Ebenholzeinlagen, Tischchen, Schemel mit Kupferunterlage und bunten Kissen, Leinenkisten, Brotbehälter, Schmuckkästchen, Schminktöpfe, Parfümkästen. Neuerungen waren nur bei gewissen Stücken für den Totenkult erlaubt. Der Katafalk, in dem der Tote zum Grabe getragen wurde, war zur Zeit der

Taniten der 21. Dynastie ein gewaltiger rechteckiger Kasten, der auf einen Schlitten gesetzt wurde; daraus wird unter den Ptolemäern ein Baldachinbett mit Holzskulpturen. Das Exemplar des Edinburger Museums, das einst Rhind in Schêch-Abd-el-Kurna kaufte, stellt einen Kiosk mit überwölbter Decke vor, die an drei Seiten von bemalten Holzsäulchen getragen wird. Die vierte, die Kopfseite, zeigt eine Fassade mit drei Hohlkehlen übereinander, deren jede mit der geflügelten Sonnenscheibe geschmückt ist; über dem Ganzen richtet sich eine Reihe von Uraeus-Schlangen auf; eine von zwei Säulen eingefaßte Tür, die von Uraeus-Schlangen bewacht wird, sollte den Eingang in das Innere vorstellen. So lag die Mumie darin wie in einem Peripteros-Tempel, zu dem der Sarg das Sanktuar bildete. Die Ausstattung des Katafalkes im Kairener Museum (Abb. 559), den ich 1885 in Achmîm fand, ist seiner Bestimmung für den Totenkult besser angepaßt. Hier sind an den Seiten an die Stelle der Säulen aus Holz geschnittene und bemalte Bilder der Maat getreten, der Göttin der Wahrheit, welche die Seelen vor dem Richterstuhle des Osiris beschützte; sie ist in hockender Stellung abgebildet mit ihrer Feder auf den Knien; links und rechts werden die Öffnungen der Schmalseiten durch geflügelte Bilder der Isis und Nephthys ausgefüllt, wie man sie gewöhnlich bei Särgen findet. Die gewölbte Decke ist in durchbrochener Arbeit gefertigt und zeigt auf jeder ihrer sieben Streifen einen Geier, der mit ausgebreiteten Flügeln über der Mumie schwebt; zwei Statuetten der Isis und Nephthys, die nach dem Totenritual den Toten beklagen, sind an den beiden Enden angebracht. Das Stück ist recht angenehm anzusehen; und wenn schon Handwerker aus der Provinz soviel Geschmack entwickeln, so kann man sich leicht denken, was in der Hauptstadt Memphis geleistet wurde. Daß bei diesen Geräten für den Totenkult die Kunst nicht allzutief sank, wo sie doch im bürgerlichen Leben in voller Auflösung war, ist dem immer noch frischen Glauben an das Fortleben nach dem Tode zuzuschreiben.



Abb. 555.
Groteskes Bronzefigürchen (Kairo, Museum).

Doch machte sich auch im Mobiliar allmählich hellenistischer Einfluß geltend, und zwar zunächst wohl bei der reicheren Bevölkerung. Die Leute, die unter den ersten Kaisern die Holzmasken ihrer Särge durch Porträts mit Wachsmalerei ersetzt hatten, bedienten sich aller Wahrscheinlichkeit nach auch abend-

ländischer Möbel, wie die heutigen Ägypter sich ihre Speisezimmer, Salons und Schlafzimmer in Venedig, Paris oder London kaufen. Von diesen Möbeln im hellenisierenden Stil ist uns nichts erhalten; aber aus der Zeit der letzten Saiten besitzen wir die Reste von einer oder mehr Sänften, die Daninos im Jahre 1901 in Memphis fand. Das Holz ist verschwunden, aber es war in verschwenderischer Fülle mit Bronzeplatten bekleidet, von denen die einen in sehr niedrigem Relief gehalten, die anderen flach ausgestanzt und dann mit dem Stichel überarbeitet sind; da sieht man Figuren des Nil (Abb. 560), des Osiris mit Opfergaben (Abb. 562), von Königen im Kriegshelm (Abb. 561), wie von Thut-mes III., Osorkon III., Psammetich II. und Amasis. Vielleicht stammen die Stücke aus Theben, von wo sie eine in Memphis verheiratete Prinzessin unter ihrem sonstigen Hochzeitsstaat mitgenommen haben mag. Aber, woher sie auch sein mögen, ihre Zeichnung ist nur mäßig, und die Technik der Ausführung ist noch mäßiger.



Abb. 556. Hund aus Terrakotta (Kairo, Museum).

Einzig und allein die Kunst der Gold- und Schmucksachen blieb bis zum Schluß auf der Höhe, ja sie pflanzte sich in ununterbrochener Entwicklungsreihe auf die Byzantiner über und dann auf die Araber, so wenigstens einen Teil der ägyptischen Kultur aus dem allgemeinen Untergange rettend. Zunächst unterscheiden sich unter der 22. und 26. Dynastie ihre Erzeugnisse von denen der thebanischen Epoche nur in kaum merklichen Einzelheiten. Die flachen Schalen, zum Teil ägyptischer, zum Teil kyprischer Herkunft, aber auch diese noch in ägyptischem Stil, die in Assyrien in den Palästen der Sargoniden entdeckt sind, erinnern an die Stücke des Schatzes aus Bubastis; doch sind die kriegerischen Szenen häufiger geworden, und es ist auch durch die Fortschritte der Kriegskunst mehr Abwechslung hineingekommen, indem Begebenheiten dargestellt werden, die der alten Taktik fremd waren: so werden jetzt neben den Wagenkämpfen auch Kavallerie-Attacken abgebildet. Davon abgesehen, hat sich die Komposition

wenig geändert. Wie ehemals sind die einzelnen Darstellungen in konzentrischen Streifen angeordnet, durch Blumenwerk oder Bäume voneinander getrennt. Gegen Ende der saitischen Zeit macht sich der Einfluß der griechischen Kunst geltend; ja manche von den Stücken aus Tuch-el-Garmus sind direkt aus Ionien importiert, wie das Armband mit dem Eros, der Rhyton und die beiden Räucherlampen in Form von Altären; andere Stücke sind in Ägypten gearbeitet und von ägyptischen Arbeitern, und das sind nicht die uninteressantesten. Doch beeinträchtigt die Oxydierung, die wir nicht ganz haben beseitigen können, bei ihnen die Klarheit der Form und die Feinheit der Ornamentierung; und doch kann man noch feststellen, daß sie mit völlig ägyptischen und ägyptisch gearbeiteten Motiven bekleidet sind, mit Lotosknospen und -blüten, Laubwerk, Blättern und Büscheln von Wasserpflanzen. Besser noch sieht man das bei den silbernen Vasen von Thmuis, deren Oberfläche durch keinerlei Erd- oder Metallansetzungen verunziert ist (Abb. 563). Es sind tiefe, unten gerundete Libationsgefäße, deren oben ein wenig eingezogener Bauch sich zu einer weiten Öffnung verbreitet. Eine von einem Kreise umgebene Rosette bezeichnet den Mittelpunkt, von dem die äußere Dekoration ausstrahlt, Lotosblüten mit Lotosknospen abwechselnd und schmale, aneinandergedrängte Blätter, deren Spitzen durch eiförmige Wülste getrennt werden. Den Griff des Deckels bilden zwei Lotosblüten, die sich an die Platte lehnen und durch ihre Stengel miteinander verbunden sind. Einzelne Stücke sind in harten Steinformen getrieben oder ausgeschlagen und graviert, andere sind in massivem Silber ziseliert; manchmal sind die Teile, die am meisten vortreten, wie z. B. die Eiwülste, für sich gegossen und bearbeitet und erst hinterher an das Ganze angefügt. Bei den meisten dieser Stücke schwanken wir, ob wir mehr die Sicherheit der Technik

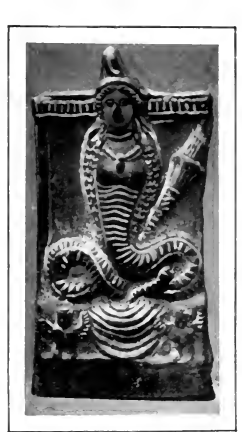


Abb. 557.
Isis als Schlange
(Kairo, Museum).



Abb. 558.
Isis aus Terrakotta
(Kairo, Museum).

oder den vollkommenen Geschmack im Entwurf bewundern sollen. Vergleicht man diese Stücke mit dem Schatz von Boscoreale, dann kommt einem unwillkürlich der Gedanke, ob nicht bisweilen die ägyptische Goldschmiedekunst der saitischen und ptolemäischen Zeit den Goldschmieden des kaiserlichen Rom zum Vorbild gedient hat.

Die Schmucksachen der bubastitischen und tanitischen Dynastien setzen fast unverändert die Traditionen der vorhergehenden Epochen fort; man sehe die Armbänder, Ringe, Ohrgehänge, breiten Halsbänder und schmalen Ketten dieser Zeit. Bis auf Psammetich muß man hinabsteigen, um in diesem Genre neue Typen zu finden. Ich habe schon an anderer Stelle behauptet, daß der Handwerker, der die Halsbandagraffen vom Louvre

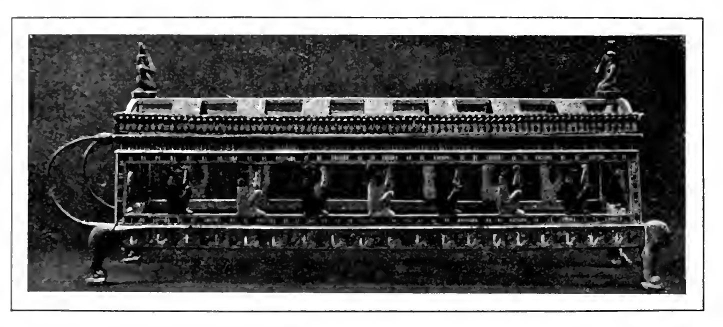


Abb. 559. Katafalk aus Achmîm (Kairo, Museum).

(Abb. 564) ziselierte, bei seiner Arbeit wahrscheinlich jene Schiffe vor Augen hatte, die die Ionier für Necho II. gebaut hatten; ahmen sie doch in allem griechische Schiffe nach, mit ihrer flachen Kajüte, mit dem Sporn und dem wie ein Gänse- oder Schwanenhals geformten Hinterdeck. Die winzigen Amulette, die wie ein magischer Panzer die Mumien der in Sakkâra begrabenen Großwürdenträger umgeben, zeigen völlig ägyptische Arbeit, und auch die neuen Typen, die man darunter findet, sind ohne Ausnahme einheimischer Art, wie die kleinen, goldenen Palmbäumchen mit dem schuppigen Stamm und den schweren Dattelkolben, und wie die Hundsaffen in Anbetung vor der mit Federn gekrönten Kartusche (Abb. 565). Sie setzen sich teils aus einzelnen, für sich getriebenen Goldplättchen zusammen, teils sind sie massiv aus winzigen Barren herausgearbeitet und die Nebenverzierungen nachträglich angesetzt; und dabei sind sie mit einer Geschicklichkeit ziseliert, die unser Erstaunen erweckt. Stücke, wie die sitzende Katze, wie die beiden Hundsaffen, die

rechts und links vom Osiris-Fetisch stehen, wie die Isis, die ihren Sohn Horus säugt, oder die Sokaris-Barke auf ihrem Schlitten, mit ihrer Staffage mikroskopisch-kleiner Fischchen und Falken, sie verlieren nichts von ihrem Reiz, auch wenn man sie ganz genau unter der Lupe betrachtet. Und, was noch wunderbarer ist, dabei hat diese minutiöse Arbeit nicht etwa Langweiligkeit oder Ungeschicklichkeit im Gefolge; die Verhältnisse zwischen den einzelnen Teilen sind mit derselben Geschicklichkeit berechnet, die wir schon bei den Figürchen aus Fayence und Lapislazuli kennen gelernt haben. Gerade an diesen winzig kleinen Figürchen er-

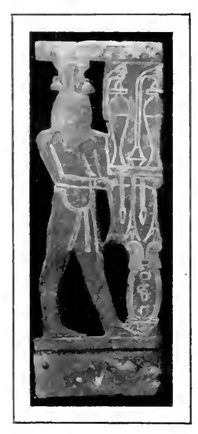


Abb. 560.
Nil.



Abb. 561.
Königsfigur.



Abb. 562.
Osiris als Nil.

Ausgeschlagene Bronze (Kairo, Museum).

kennt man am allerbesten, wie vollkommen die Ägypter Menschen- und Tierformen beherrschten. Bei einzelnen der Figuren von Osiris, Isis, Thoth und Amon, die Edgar zusammen mit dem Schatz von Tuch-el-Garmus fand, deutet sich die Dekadenz durch einen leisen Schein von Geziertheit und Preziosität an.

Bald jedoch überschwemmten die griechischen Modelle, die so frei und so verschieden gearbeitet waren, zum Schaden der einheimischen Typen das ganze Land. Seit der Herrschaft der ersten Kaiser verkaufte man in den Städten als Mumienbeigaben nur noch Schmucksachen und Amulette in griechischem und italienischem Stil, Schlangenarmbänder mit Augen aus Smaragd und Granaten, Kavalierringe mit massiven Goldplatten oder Kameen als Petschaft, schwere Gliederketten, Weintrauben, Halbmonde und Muscheln als Ohrgehänge, Diademe in Form eines Gorgonen-

hauptes mit geringelten Haaren — kurz, alles, was das Schmuckkästchen römischer und byzantinischer Damen zu enthalten pflegt. Ja diese Sucht, abendländische Schmucksachen zu tragen, griff auch auf den meroitischen Hof über: die Schmucksachen, die Ferlini vor hundert Jahren der Mumie einer der Königinnen abnahm, stammen fast zur Hälfte aus griechischen Werkstätten. Was von auswärtigen Dessins für die Reichen in Gold gearbeitet war, wurde für die ärmere Bevölkerung in Silber nachgebildet, und wenn es dann in die Hände ländlicher Goldschmiede kam, gewann es unter ihren Fingern wieder einen Schein alt-ägyptischer Arbeit. So sieht man unter den jüngsten Stücken des Schatzes von Benha gedrehte Armbänder und solche mit Quadratverzierungen auf den beiden Enden, die ganz an die alten Typen der Ramessidenzeit erinnern. Von modernen Schmucksachen unterscheiden sie sich nur in ganz unbedeutenden Kleinigkeiten: wenn man sie heute in irgendeinem Provinzladen auslegen würde, die Fellachen würden sie unbedenklich kaufen, ohne sie auch nur einen Augenblick für alte Stücke zu halten.



Abb. 563. Silbergerät aus Thmuis (Kairo, Museum).



Abb. 564.
Halsbandagraffe in Form eines Schiffes
(Paris, Louvre).

Literatur des dritten Teils

Die saitische und griechisch-römische Epoche ist in den meisten Werken über ägyptische Kunstgeschichte vernachlässigt. Meist hat man sich darauf beschränkt, einzelne Monumente aus dieser Zeit zu beschreiben, ohne die allgemeinen Merkmale abzuleiten zu versuchen.

Architektur. — A. Gräber. Für die Gräber der saitischen und ptolemäischen Zeit ist heranzuziehen: Barsanti-Maspero, Fouilles autour de la pyramide d'Ounas. (Auszug aus den Annales du Service des Antiquités, Bd. I. Kairo 1900—1909; unvollendet.) — Rhind, Thebes, its Tombs and their Tenants. London 1862. — H. Thiersch, Zwei antike Grabanlagen bei Alexandria. Berlin 1904. — J. Strygowski, Die neuentdeckte Prachtkatakombe von Alexandria. (Zeitschrift für bildende Kunst, Bd. XIII, S. 112—115.) — E. Sieglin und Th. Schreiber, Die Nekropole von Kôm-esch-schukâfa. Leipzig 1908. B. Tempel. Über die Entwicklung des Säulenstils von der Ramessidenzeit bis zu den Saiten hat gehandelt: A. Koester, Die ägyptische Pflanzensäule der Spätzeit. (Recueil de Travaux 1901, Bd. XXV.) Die äthiopischen Tempel sind uns nur unvollkommen bekannt durch Cailliaud, Voyage à Méroé. Paris 1823 — Lepsius, Denkmäler aus Ägypten und Äthiopien. Bd. I, Taf. 120, 126—130, 135—139, 144. — E. Wallis Budge, The Egyptian Sudan. 2 Bde. London 1907. — Dasselbe gilt von den Tempeln der saitischen Zeit: Cailliaud, Voyage à l'Oasis de Thèbes. Paris. H. Brugsch, Reise nach der großen Oase El-Chargeh. Mit 27 Taf. Leipzig 1878. — Honroth-Rubensohn-Zucker, Bericht über die Ausgrabungen auf Elephantine. Mit 9 Taf. (Zeitschrift für ägyptische Sprache 1907.) — Die einzelnen Tempel der griechisch-römischen Zeit sind in ziemlich eingehenden Monographien behandelt: *Philae:* G. Bénédite, Le Temple de Philae. 2 Bde. (Mémoires de la Mission permanente du Caire, Bd. XIII und XVII, 1895—1909.) — H. G. Lyons, A Report on the Temples of Philae. Kairo 1908. — L. Borchardt, Der Augustustempel auf Philae. (Jahrbuch des Kais. Deutsch. Archäologischen Instituts, Bd. XVIII, S. 73—90.) *Kôm-Ombo:* J. de Morgan, Kom-Ombo. 2 Bde. Wien 1895—1909. *Edfu:* J. Dümichen, Bauurkunde der Tempelanlagen von Edfu. (Zeitschrift für ägyptische Sprache 1870—1873.) — M. de Rochemonteix, Le Temple de Edfu. (Mémoires de la Mission française, Bd. X—XI, Wien 1892—1899; unvollendet.) — E. Chassinat et Piéron, Le Mammisi d'Edfu. Mit 52 Taf. (Mémoires de l'Institut français d'Archéologie, Bd. XVI, Kairo 1909.) — *Dendera:* J. Dümichen, Baugeschichte der Tempelanlagen von Dendera. Mit 19 Taf. Leipzig 1865. — Mariette, Dendérah. Paris 1875, Tafelband 1873, Supplement 1874. — Für das thebanische Kasr-el-Agûz: D. Mallet, Le Kasr-el-Agoûz. (Mémoires de l'Institut français d'Archéologie, Bd. XI, Kairo 1909.) — Für den Ipet-Tempel in Karnak: M. de Rochemonteix, Oeuvres diverses. Paris 1894 mit Tafel 1—16. — Für den thebanischen Ptah-Tempel: G. Legrain, Le Temple de Ptah-Rîs-anbouf à Thèbes. (Annales du Service des Antiquités, Bd. III.) — Für den Tempel von Dêr-el-Medîne: Commission d'Egypte. Ant. Bd. II, S. 317—340 und Taf., Bd. II, Taf. 34—37. — Für die nubischen Tempel: Gau, Les Monuments de la Nubie. Paris, Stuttgart 1823. — Maspero-Barsanti, Les Temples immergés de la Nubie, Rapports. Mit 159 Taf. und zahlr. Plänen. Kairo 1909—1911. — G. Roeder, Der Isis-Tempel von Bechbêt. (Zeitschrift für ägyptische Sprache 1907.)

Skulptur. — Für den allgemeinen Charakter der saitischen und griechisch-römischen Skulptur ist heranzuziehen: Maspero, Le Musée égyptien. Bd. II, S. 74—92 und Taf. 32—42. Kairo 1906. — Für die Hauptwerke Mariette, Album du Musée de Boulaq. Kairo 1872. — Fr. W. von Bissing, Denkmäler ägyptischer Skulptur. München 1906—1911, Taf. 60—75, 98—119 und die entsprechenden Textstellen. — L. Borchardt, Kunstwerke aus dem ägyptischen Museum zu Kairo. Kairo 1908. — C. C. Edgar, Sculptor's Studies and unfinished works. Mit 43 Taf. (Catalogue général du Musée du Caire. Kairo 1906.) — Einzelfragen und Einzelmonumente sind behandelt von Gourlay-Newberry, Mentu-em-hat. (Recueil de Travaux, Bd. 20.) — M. Benson and J. Gourlay, The Temple of Mut in Asher. London 1899, S. 68, 262, 357, Taf. 24. — Boris Turajeff, Die naophore Statue Nr. 97 im Vatikan. (Zeitschrift für ägyptische Sprache 1909.) — H. Schäfer, Ein Porträt Psammetichs I. (in derselben Zeitschrift, 1895.) — G. Bénédite, Une Tête de Statue royale. (Gazette des Beaux-Arts 1897, Bd. XVIII, S. 35—42.) — W. Golenischeff, Eine neue Darstellung des Gottes Antaeus. (Zeitschrift für ägyptische Sprache 1894, Bd. XXXII.) — Fr. W. von Bissing, Les Bas-Reliefs de Kom-el-Chougafa. München 1902, Text- und Tafelband; Sur une Statue de la Collection Barracco. Mit 3 Taf. (Recueil de Travaux 1895, Bd. XVII.) — C. C. Edgar, Remarks on Egyptian Sculpture Models. (Recueil de Travaux 1905, Bd. XXVII.) — Maspero, La Vache de Deîr-el-Baharî. Mit 1 Taf. in Heliogravüre. (Revue de l'Art ancien et moderne 1907, Bd. XXII, S. 5—18.)

Malerei und Kunstgewerbe. Hier ist die Bibliographie am armseligsten. — A. Malerei. Das einzige zusammenfassende Werk ist: C. C. Edgar, Graeco-Egyptian Coffins, Masks and Portraits. Mit 48 Taf. (Catalogue général du Musée du Caire. Kairo 1895.) — Neuerdings kommt hierzu: Flinders Petrie, Roman Portraits and Memphis. London 1911. — Über Einzelheiten: Maspero, Mélanges de Mythologie et d'Archéologie égyptiennes. Bd. IV. Paris. — C. Watzinger, Griechische Holzsarkophage aus der Zeit Alexanders des Großen, Abusir III. Mit 4 Taf. (Wissenschaftliche Veröffentlichungen der deutschen Orient-Gesellschaft, Bd. VIII, Leipzig 1908.) — Theodor Graf's antike Porträt-Galerie. Wien. — G. Ebers, Eine Galerie antiker Porträts. München 1888. — B. Bronzearbeiten. — Eine einzige Zusammenfassung: C. C. Edgar, Greek Bronzes. Mit 19 Taf. (Catalogue général du Musée du Caire. Kairo 1904.) — Einzelabhandlungen: G. Daressy, Une Trouvaille de bronzes à Mitrahinéh. Mit 3 Taf. (Annales du Service des Antiquités 1902, Bd. III.); Statuette grotesque égyptienne. (Ebenda 1903, Bd. IV.) — G. Bénédite, Une Statuette de reine de la Dynastie Bubastite au Musée du Louvre. (Gazette des Beaux-Arts 1896, Bd. XV, S. 447–485.); Un Guerrier Libyen, figure égyptienne en bronze incrusté d'argent, conservée au Musée du Louvre. (Mémoires et Monuments de la fondation Piot 1902, Bd. IX.) — E. Chassinat, Une Statuette en bronze de la reine Karomama. (Ebenda 1897, Bd. IX.) — G. Maspero, Mélanges de Mythologie et d'Archéologie égyptiennes. Paris, Bd. IV, S. 259–266; Sur une Chatte de bronze égyptienne. (Revue de l'Art ancien et moderne 1902, Bd. IX, S. 377–380.) — Mariette, Monuments divers. Paris, Taf. 41; Album du Musée de Boulaq, Taf. 5, 9. — H. Schäfer, Eine Bronzefigur des Taharka. (Zeitschrift für ägyptische Sprache 1895.) — Antiquités égyptiennes de la collection Posno. Paris 1883. — C. Keramik. — Zwei Sammelwerke ägyptisch-griechischer Figürchen: C. C. Edgar, Greek Moulds. Mit 33 Taf. (Catalogue général du Musée du Caire. Kairo 1903.) und Valdemar Schmidt, De Graesk-Ægyptiske Terrakote i Ny Carlberg Glyptothek. Kopenhagen 1911. — Für einzelne Monumente: G. Legrain, Sur un groupe d'Amon et d'Améniritis Ire. (Recueil de Travaux 1909, Bd. XXXI.) — Über Fayence- und andere Gefäße bis zur griechisch-römischen Zeit handelt im Ganzen: Fr. W. von Bissing, Fayencegefäße. (Catalogue générale du Musée du Caire. Wien 1902.) — D. Hausgeräte. — Für die skulptierten und gemalten Holzkatafalke: Rhind, Thebes, its Tombs and their Tenants. London 1862. — Maspero, Archéologie égyptienne. 1. Ausgabe Paris 1888. — E. Schmucksachen. — Außer den beiden früher angeführten Werken von Vernier ist heranzuziehen: Für den Schatz von Tuch-el-Garmus: Maspero, Causeries d'Egypte. Paris 1907. — C. C. Edgar, Report on an Excavation at Toukh-el-Garamous. (Annales du Service des Antiquités 1906, Bd. VII.) — Für die saitischen Goldsachen: Maspero, Lettre sur une trouvaille de bijoux égyptiens faite à Sakkarah. (Revue de l'Art ancien et moderne 1900, Bd. VIII, S. 353–358.) Für die meroitischen Goldsachen: Schäfer-Möller-Schubart, Ägyptische Goldschmiedearbeiten. Mit 37 Taf. (Mitteilungen aus der ägyptischen Sammlung der Kgl. Museen zu Berlin, Bd. I, Berlin 1910.), wo man auch die Schmucksachen aus früherer Zeit findet, die das Berliner Museum besitzt.



Abb. 565. Amulette aus Gold. — Saitische Zeit (Kairo, Museum).

Schlußwort

Das ist in großen Linien die Geschichte der ägyptischen Kunst. Die ersten Seiten fehlen uns vollständig, die, welche über ihren Ursprung handelten; und sind von den späteren Zeiten schon mehrere Kapitel fertiggestellt, so stehen ihnen andere gegenüber, in denen es noch von Lücken wimmelt und bisweilen auch an jähen Unterbrechungen nicht fehlt. Wie lange Zeit sie wirklich lebte, ist unbekannt; doch sind mehr als vierzig Jahrhunderte zwischen dem Zeitpunkt, wo sie für uns beginnt, und dem, wo sie aufhört, verflossen, der längste Zeitraum, durch den es uns vergönnt ist, in fast ununterbrochener Folge die Entwicklung der Kunst bei irgend einem der großen Kunstvölker des Altertums zu verfolgen.

Können wir schon einige Ursachen herausheben, welche die ägyptische Kunst bedingten und sie so, wie wir sie sehen, bewahrten? Mehr als einmal habe ich in diesen Zeilen darauf hingewiesen, daß es nicht ihr Ziel ist, das Schöne an sich zu schaffen und festzuhalten. Die Kunst ist nur eins von den Mitteln, deren sich die Religion bedient, um den Wesen auf der Erde ein glückliches Leben ohne Ende zu verleihen. Wenn das Ziel erreicht wird, und wenn dabei zum Überfluß noch als Folge der aufgewendeten Mittel die Schönheit resultiert, um so besser; unumgänglich notwendig ist sie für das fertige Werk nicht. So kam es, daß man sie nur daran suchte, wenn sie den Weg zum beabsichtigten Ziel nicht hemmte. Da man seinen Göttern und Toten gegenüber verpflichtet war, für solche Wohnungen zu sorgen, die vor dem Verfall bewahrt wurden, so bemühte man sich von Anfang an, unter den Materialien und Konstruktionsformen solche auszuwählen, die Tempeln und Gräbern möglichst lange Dauer zu versprechen schienen. So erfanden die Ägypter aus reinen Nützlichkeitsabsichten heraus diese ungeheure Architektur, deren kolossale Massen und kräftige Linien in dem Beschauer den Eindruck stärkster Unzerstörbarkeit hinterlassen, den jemals Werke

von Menschenhand hervorgebracht haben. Und da auch die Reliefs und die Statuen nur den einen Zweck hatten, der Seele der Götter und dem *Ka* der Menschen eine unzerstörbare Unterlage zu schaffen, so lag es ihnen zunächst nur daran, die Ideen möglichst getreu wiederzugeben, die sich das Volk von den Göttertypen machte, und in Stein, Metall oder Holz die Gesichtszüge der Persönlichkeiten für immer festzuhalten, denen Rang und Vermögen das Vorrecht, unsterblich zu werden, verschaffte. Indessen dasselbe Interesse, das den Bildhauer zuerst veranlaßt hatte, möglichst genaue Porträts zu schaffen, bewog ihn bald genug, von dieser Genauigkeit in gewissen Punkten abzuweichen. Zwar war es unbedingt nötig, daß der *Ka* sein Abbild hinreichend ähnlich fand, um sich leicht genug darauf niederlassen zu können; wäre aber sein zweites Leben für ihn erstrebenswert gewesen, wenn er es in einem Leibe hätte hinbringen müssen, der mit allen Schwächen des Greisenalters behaftet war? Der Künstler setzte also an die Stelle der kränklichen, schwächlichen Wirklichkeit ein solches Abbild des Toten, wie er in der Jugend oder im reifen Mannesalter gewesen war, und erreichte dadurch nur um so sicherer, daß der Tote alle seine Kräfte und Fähigkeiten in vollem Umfange gebrauchen konnte. Das ist der Grund, weswegen es vor der saitischen Zeit so wenig Statuen von Greisen gibt. Selbst ein Hundertjähriger, wie Amen-hetep, der Sohn des Hapu, oder Ramses II., wird jugendlich dargestellt.

Und um noch tiefer in die Einzelheiten hineinzugehen, ist es nicht auf ein ganz ähnliches Bedenken zurückzuführen, daß wir so wenige unbekleidete Statuen finden? Da Nacktheit — ausgenommen bei Kindern — ein Zeichen niedriger sozialer Stellung war, so wären Leute aus guter Familie, die ihre Statuen mit diesem Makel behafteten, in die Verlegenheit gekommen, später mit gewöhnlichen Leuten verwechselt und im Jenseits in eine zu niedrige Kaste eingereiht zu werden. Wenn wir von dieser Regel Ausnahmen finden, so liegt das daran, daß in diesen Fällen ein höheres Interesse vorlag, das es dem Inhaber als vorteilhaft erscheinen ließ, diese seltene Art zu wählen. So hat der Ansecha von Kairo seinen Schurz abgelegt, um zu zeigen, daß er beschnitten war, und um dadurch aller der Vorteile teilhaftig zu werden, die den mit diesem rituellen Kennzeichen versehenen Eingeweihten zukommen. Ohne dies Merkmal hätte er sicherlich seinen *Ka* nicht in eine so unpassende Hülle gezwungen, in die eines Bauern, der nackt, Schenkel und Hüften der Luft ausgesetzt, seiner Arbeit nachgeht.

Das Streben nach dem Nützlichen also begründete in der ägyptischen Bildhauerkunst die Vereinigung von ritueller Würde und realistischer Darstellung; und dieser Vereinigung verdankt

sie gerade ihren eigentümlichen Reiz. Das war nicht ohne jeden Nachteil für ihre Entwicklung, da sie zu einem Teil in ihrer Freiheit beschränkt wurde, doch der Gewinn, den sie daraus zog, minderte diesen Nachteil erheblich, wenn er ihn auch nicht ganz auszugleichen vermochte. Ganz anders stand es mit der Malerei. Ich habe schon gesagt, daß sie es in der Kultur der archaischen Zeit am günstigsten getroffen hatte, als man ihr die Aufgabe zuwies, Haus und Grab auszuschmücken; möglich, daß sie auch in den Palästen und Tempeln verwandt wurde — aber dafür ist der Beweis noch nicht erbracht. Hatte sie doch vor den anderen Künsten den Vorteil einfacherer Werkzeuge und billigerer Ausführung voraus. Da aber ihre Erzeugnisse zu vergänglich waren, als daß sie Götter und Tote vor der letzten Vernichtung hätten bewahren können, so mußte sie trotzdem der Bildhauerkunst weichen, als diese zum völligen Gebrauch ihrer Mittel gekommen war, und trat fast überall in den Hintergrund; wo man eine Garantie für ewige Dauer haben wollte, konnte sie nichts weiter sein als eine niedrige Dienerin ihrer mächtigeren Genossin. Denn wenn man annahm, daß den Göttern Unsterblichkeit nur in einem ebenso unvergänglichen Rahmen zuteil werde, konnte die Malerei nicht mehr daran denken, mit ihren eigenen Hilfsmitteln dazu beitragen zu wollen, und mußte sich darauf beschränken, nur ein Spiel künstlicher Farbentöne zu liefern, deren Form allein durch den Reliefuntergrund, auf den sie aufgetragen wurden, bestimmt wurde. Allmählich allerdings gelang es ihr, sich in den Gräbern von diesem Untergrund freizumachen; doch ist das nicht etwa auf ein spontanes Wachsen ihrer Kräfte zurückzuführen, sondern einzig und allein darauf, daß die Ideen über das Leben nach dem Tode sich wandelten und erweiterten. Solange noch der allgemeine Volksglaube den *Ka* an denjenigen Ort bannte, wo der Leichnam ruhte, solange verlangte es die Sorge um sein Wohlergehen, daß man den Toten mit unzerstörbaren Darstellungen umgab; dabei war die Malerei nur Nebensache, allein durfte sie nur dort auftreten, wo die Natur des Gesteins bildhauerische Arbeiten nicht ermöglichte. Sobald man sich aber vorstellte, daß die Seele nicht mehr im Grabe zu wohnen brauchte, konnte sie auch auf die Unvergänglichkeit der Dekoration verzichten — damit steigt die Zahl der bloß ausgemalten Gräber rapide. Nun könnte man eigentlich zu der Annahme verleitet werden, jetzt würde der Maler, auf sich allein angewiesen, unverzüglich die Ausdrucksmittel seiner Kunst ergründen und sie nach den Richtungen hin entwickeln, wohin ihm der Bildhauer nicht folgen kann. Doch dem ist nicht so: die Traditionen und Praxis, denen er jahrhundertelang unterworfen gewesen war, hatten ihn so durchsetzt, daß er in sich nicht mehr die Kraft fand, sich ihrer zu entledigen.

Wohl stieß er einige der alten Formeln ab, die ihm von seinen Vorgängern überkommen waren, andere wandte er freier und weitherziger an, auch achtete er mehr als früher auf die Harmonie der Linien und bestrebte sich, die Härten der älteren Malweise zu vermeiden, aber im großen und ganzen blieb er doch das, was die lange Knechtschaft aus ihm gemacht hatte. Was er an Erfindungsgabe besaß, und was er sich die Jahrhunderte hindurch erworben hatte, verwandte er nun dazu, um mit seinem Pinsel den Konturen zu folgen, die der Bildhauer ehedem mit dem Meißel gezogen hatte, und blieb aus freien Stücken dabei, die Umrisse mit einfarbigen Flächen auszufüllen, ohne auch nur den Versuch zu machen, das Körperliche dadurch anzudeuten, daß er Schatten und sorgsam abgetönte oder entgegengesetzte Halbtöne kombinierte. Das unselige Nützlichkeitsprinzip übte auch dann noch seine Wirkung aus, nachdem es schon lange seine Daseinsberechtigung verloren hatte.

Man begreift es leicht, daß ein Volk, bei dem sich die Kunstformen so eng an das materielle Interesse der Besteller anschließen mußten, daß ein solches Volk sich wenig darum bekümmert hat, die Namen der ausführenden Künstler zu bewahren. Alle die Meisterwerke, die für uns namenlos sind, waren es auch am Tage ihrer Entstehung. Ob es sich um den Tempel in Luxor handelt, der von Amen-hetep III. zur Ehre seines Vaters Amon errichtet wurde, oder um die Statue, die der Schêch-el-beled in seinem Grabe verscharrt hat, oder um das Relief, auf dem Sesostris die libyschen Kämpfer niederschlägt, das Verdienst an diesen Werken durfte nicht, und sei es auch in noch so geringem Maße, auf den Künstler zurückfallen — das duldete das Interesse des Betreffenden nicht, dessen vergängliche Form er festzuhalten hatte. Hätte man nämlich zu dem Namen des Besitzers auch den des Künstlers geschrieben, so hätte dieser an den Vorteilen teilgenommen, die das Werk jenem verschaffen sollte, und hätte die Seligkeit, an die der *Ka* oder die Götter Anrecht hatten, um einen entsprechenden Betrag verringert. Vereinzelt jedoch, wenn nämlich der Künstler zur Dienerschaft eines Vornehmen zählte, gestattete ihm dieser aus speziellem Wohlwollen an seinem zukünftigen Geschick teilzunehmen; dieser ungewöhnlichen Herablassung verdanken wir die Namen einiger weniger Bildhauer; doch liegt es auf der Hand, daß das nur Ausnahmen sind, die die Regel bestätigen. Im allgemeinen wird man nicht fehlgehen, wenn man annimmt, daß es das Utilitätsprinzip den ausübenden Künstlern verbot, ihre Werke zu zeichnen; demzufolge waren sie zur Vergessenheit verdammt. Und doch würden wir gern wissen, wie sie hießen, diese seltenen Genies, die den Plan von Dêr-el-bahri oder vom Hypostyl in Karnak entwarfen, oder die

den Chefrên, den sitzenden Schreiber im Louvre, Thut-mes III. und Amen-ir-dis in Kairo, Sethos I. und die Göttinnen von Abydos schufen, aus welcher Stadt und aus welchem Stande sie waren, wer ihre ersten Lehrer gewesen waren, welchen Erfolgen sie es zu verdanken hatten, daß sie die Menge ihrer Konkurrenten überflügelten. Daß sie in ihrer unmittelbaren Umgebung nicht unbekannt waren, und daß sie in ihrer Zeit für die geschicktesten und begabtesten galten, das wird schon dadurch bewiesen, daß man gerade sie für die größten Aufgaben gewählt hat. Während ihres Lebens also und in ihrem Kreise wird es ihnen an Ruf nicht gefehlt haben; war aber erst die Generation, der sie angehört hatten, verschwunden, so richtete sich die Bewunderung der neuen Geschlechter nicht mehr auf sie, sondern auf den Pharao oder die Reichen, die sie beschäftigt hatten. Die Erinnerung an den kühnen Helfer, der es unternommen hatte, einen Bau wie das Speos von Abu-Simbel zu entwerfen und auszuführen, lebt nicht in seinem Werke fort wie im Parthenon der Name des Iktinos. Fremd dem Ehrgeiz, durch den Nachruhm Unsterblichkeit zu erlangen, dessen Einfluß bei den Modernen so mächtig ist, begnügten sich die ägyptischen Meister in der Mehrzahl damit, ebenso gewissenhaft wie ein gewöhnlicher Handwerker die Regeln zu beobachten, die ihnen in der Schule von ihren Vorgängern als unerläßlich für das Heil der menschlichen Seele und der Götter bezeichnet waren. Wenn wirklich einmal einer auftrat, dessen Erfindungsgabe sich mit der halb religiösen, halb technischen Atelierausbildung nicht vertrug, so mußte sein Fortschritts- oder Reformversuch im Sande verlaufen. Mußte er doch befürchten, das Seelenheil seiner Modelle aufs Spiel zu setzen, wenn er etwas an den überkommenen Gewohnheiten änderte; die große Menge der anderen Künstler hielt sich bei solchen Bedenken von jenem fern und blieb lieber bei der altheiligen Praxis. Ich habe schon oben erwähnt, welchen Ausgang ein Versuch wirklicher Malerei in der 21. oder 22. Dynastie nahm; und dabei war die Malerei noch diejenige Kunst, die sich damals am meisten von der Nützlichkeit loszumachen suchte. Solches Unvermögen, die alten Themen und Typen anders als im Detail zu verändern, mußte der ägyptischen Kunst jenen Charakter von Gleichmäßigkeit aufdrücken, der uns so überrascht. Das persönliche Temperament des einzelnen verrät sich nur in fast unmerklichen Arbeitsnuancen; die größte Zahl der Besucher nimmt von einem Gange durch die Museen oder durch die Ruinen nur den Eindruck allgemeiner Unpersönlichkeit mit, die nur hier und da in den verschiedenen Zeiten und Gegenden durch die größere oder geringere Geschicklichkeit der ausübenden Künstler beeinflußt wird. Sie verstehen nicht, über welche Summe natürlichen Talentes und welche

Fülle von Wissen die unbekannten Schöpfer der großen Tempel und schönen Skulpturen verfügen mußten, um mehr zu leisten als geschickte Handwerker, ein jeder in seinem Fach.

Ich hüte mich wohl, zu behaupten, der religiöse Nutzen sei die einzige Regel der ägyptischen Kunst gewesen; es war die Hauptregel, die die Künste in ihrem Werden beeinflusst hatte und ihre Entwicklung bis zu ihren letzten Tagen lenkte; wenn ich nur die Muße hätte, würde ich gern nachweisen, wie man überall ihren Einfluß wahrnimmt, nicht nur in der großen Kunst, nein auch im Kunstgewerbe. Nicht als ob sich die Ägypter jedesmal bewußt gewesen wären, daß sie es war, die den jeweiligen Vor- oder Rückschritt herbeiführte — instinktiv, aus Gewohnheit, verfolgten sie die Bahn, in die jenes Prinzip sie am Anfang ihrer Geschichte gelenkt hatte. Auch die anderen Nationen des Altertums hatten sich ihm unterwerfen müssen, und nicht weniger als die Ägypter: überall in der Welt, in Assyrien, Chaldäa, Kleinasien und Syrien waren Architektur, Bildhauerkunst und Malerei ebenfalls bestimmt gewesen, Göttern und Menschen ein ewiges Leben und damit zugleich Seligkeit diesseits und jenseits zu sichern — aber in Griechenland trug bald das Sehnen nach der reinen Schönheit den Sieg davon, während die Ägypter immer mehr in ihre archaische Denkweise versanken und so schließlich unfähig wurden, die erhabenere Auffassungsweise, die sich um sie herum bildete, ich will nicht sagen, aufzunehmen, aber einfach ihren Wert zu schätzen. Der Gegensatz zwischen der eingewurzelten Gewohnheit und dem Unternehmergeist der neuen Welt war zu der Zeit, als sich das Christentum gegen Ägypten erhob, so stark, daß es nichts von dem, was ihm das Land bot, für seine Bedürfnisse hätte verwenden können, selbst wenn es den künstlerischen Ausdruck noch so sehr abgeändert hätte. Die antiken Künste des Abendlandes liehen ihm ihre Basiliken, ihre Statuen, ihre Reliefs, ihre Fresken, aus denen die neue Religion mit geringen Abänderungen neue Formen ziehen konnte, die ihren Ideen und ihrem Glauben entsprachen. Aber Ägypten? wie hätte sich Christus in diesen überwältigenden, düsteren Tempeln wohl befinden können, wo jede Linie, jedes Zimmer, jedes Dekorationsmotiv, jedes noch so kleine Nebengerät ihn dauernd an die Lehren und Religionsübungen erinnern mußten, gegen die er ankämpfte. Wie konnten sich seine Priester und sein Volk dazu verstehen, die Tierstatuen oder die Mischgestalten der Götter in Bilder ihrer Heiligen und Propheten umzuwandeln und mit ihren Unsterblichkeitshoffnungen zu vereinigen? Oder jene Reliefs, deren Elemente und Zusammensetzung ihrer Meinung nach in uralter Zeit von den unreinsten Dämonen geregelt waren? In einem Jupiter gab es noch so viel reine, von

jedem religiösen Glauben unabhängige Schönheit, daß der christliche Künstler ihn benutzen konnte, um die christliche Idee eines einzigen Gottes wiederzugeben; er brauchte ihm nur die heidnischen Abzeichen zu nehmen. Aber welcher Persönlichkeit oder welchem fleischgewordenen Gott hätte man die kalten, leblosen Bilder eines Amon, eines Ptah oder eines Osiris gleichsetzen können, selbst wenn man ihre Abzeichen und ihre charakteristische Haltung beseitigte? Das Streben nach dem Nutzen, dem sie ihr Dasein verdankten, hatte sie mit so vielen Banden so fest an den heidnischen Kult, der jetzt unterging, geknüpft, daß sie unwiderstehlich mit in den Untergang hineingezogen wurden. Die Kunst war wie die Schrift, die Literatur, die Wissenschaften, überhaupt die ganze Kultur Ägyptens eins mit der ägyptischen Religion. Der Todesstoß, der diese traf, mußte auch jene vernichten.

Und alles an ihr starb, und die Welt verlor sie aus dem Gesichtskreis; fast fünfzehn Jahrhunderte hindurch wußte man nichts von ihr, höchstens erzählten einige klassische Schriftsteller Wunderdinge von ihr, und einzelne Reisende bemerkten gewaltige Reste in der Nähe von Kairo oder in der Wüste der Thebais. Wenig mehr als hundert Jahre sind es her, da wurden sie von den Zeichnern und Gelehrten der französischen Expedition ihrer Vergessenheit entrissen, und erst in der jetzigen Generation hat sie wieder die Schätzung und Bedeutung gewonnen, die ihr durch die Nachlässigkeit der vergangenen Generationen verloren war. Zwar gehört sie noch nicht zu den Künsten, die auf den ersten Blick Begeisterung entfachen, und ich fürchte, sie wird nie dazu gehören. Manche Werke allerdings, die sie uns hinterlassen hat, rufen im ersten Augenblick, da man sie betrachtet, Bewunderung hervor, und ihr Verständnis erfordert nicht mehr Zeit, noch mehr Mühe als die schönsten Monumente der Griechen und Römer. Bei anderen dagegen treten die Vorzüge nicht so an das Licht; erst nach geduldigem Studium lassen sie sich herausheben; und denen, die nicht die Muße haben, sie selbst zu entdecken, muß ein Führer an die Hand gegeben werden. Bei der Literatur ist das ja ebenso: es gibt antike Dichter, Pindar zum Beispiel, deren Verse nur der Besitz einer ganz kleinen Zahl Glücklicher sind. Das Schöne bleibt in den Gedichten, wie es damals in ihnen war, als sie geschaffen wurden, aber es wird den Augen der Menge verhüllt durch die Unmenge von Erklärungen, die nötig sind, um ihr Verständnis zu erschließen. — Die Künstler und Gelehrten, die ursprünglich von der Skulptur und Malerei der Ägypter abgestoßen wurden, aber längst von diesem Gefühl zurückgekommen sind, geben sich jetzt dem Genuß ägyptischer Kunstwerke mit dem höchsten Vergnügen hin.

Und an sie habe ich vornehmlich gedacht, als ich vorliegende Seiten schrieb. Daß die Berufsägyptologen und Kritiker alle Ansichten und Urteile, die sie lesen, ohne weiteres unterschreiben, setze ich nicht voraus; aber, mögen sie sie auch in ihrer Gesamtheit verwerfen, auch sie werden, meine ich, einigen Nutzen davon haben. Ist es doch das erste Mal, daß der Versuch gemacht wird, in ununterbrochener Darstellung die Geschichte einer Kunst zu erzählen, die ebenso völlig ausgestorben ist, wie es jene Tierrassen sind, die man in den tiefsten geologischen Schichten unserer Erde findet. — Das nähere Studium der Veränderungen in ihrem Dasein, ihrer schüchternen, ersten Versuche, ihrer Fortschritte, ihres Rückganges, ihres Wiederauflebens und ihres langen Todeskampfes, wird es ermöglichen, genauer, als es bisher geschehen ist, einige der Hauptprinzipien abzuleiten, die auch bei den anderen Völkern Ursprung, Geburt, Entwicklung und Untergang der Künste bedingen.

NAMENVERZEICHNIS

(BEARBEITET VOM VERLAG)

A

Die Orts- und Ländernamen sind der besseren Übersicht wegen in *Kursivschrift* gesetzt. — Die den Ziffern beigefügten * deuten auf eine Abbildung hin.

F

G

H

I

J

K

N

O

S

T

U

V

W

Z

DRUCKFEHLERBERICHTIGUNG

Seite 35, Zeile 4 von unten: Pyramide für Pyramiden

Seite 115, Zeile 14 von unten: Sen-wosret III. für „derselbe König“

Seite 244, Zeile 2 von oben: Ramses I. für Ramses II.

